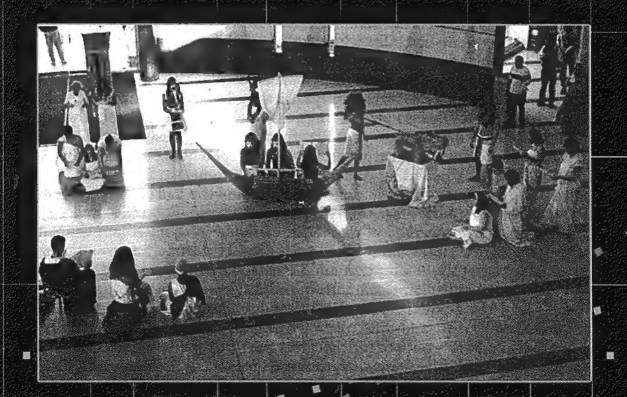


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

الأداء والدراما فى مصر القديمة

تأليف : روبين جيلام

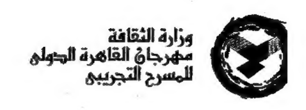


ترجمة : د. جمال عبد المقصود

مراجعة : أ. د. هانى مطاوع

إهـــــــداء ٢٠٠٧
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - وزارة الثقافة
القاهرة





الأداء والدراما فى مصر القديمة

تأليف : روبين جيلام

ترجمة : د. جمال عبد المقصود

مراجعة : أ.د. هانى مطاوع

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى:

Performance and Drama in Ancient Egypt

robyn Gillam

London, Gerald Duckworth and, Co. ltd.

2005

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " يوم المسرح العالمى " التى كتبها هذا العام الكاتب المسرحى المكسيكى " فيكتور هوجو راسكون باندا" استوقفنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلٌ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فاروق حسنى

وزير الثقافة



كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "**أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)**".
صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عمومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سيطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمتكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادىٍّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيِّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب **"فيكتور هيجو"** وثيقته الشهيرة **"مقدمة كرومويل"** عام ١٨٢٩ التى تعد **"إنجيل الرومانسية"**، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافًا لحرية الفنان فى التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتّاب المسرح الكلاسيكى مع كتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية "هرنانى" التى كتبها ١٨٣٠ "فيكتور هيجو" وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف في مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها في مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتياد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاعٌ صراعيةٌ حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعى حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهرى صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

أ.د. فوزى فهمى
رئيس المهرجان

فاتحة *Preface*

المقصود من هذا الكتاب هو مداخلة فى مناقشة مستمرة حول علاقة علم الآثار "الأركيولوچيا" بالأداء والكتاب يحاول أن يمد هذه المناقشة إلى طبقة علم المصريات. وعلى النقيض من إسهامات أخرى فى موضوع الآثار التى تحتوى العروض تستفيد هذه الدراسة من النصوص والمواد الأخرى أيضًا. إلا أنها لا تفحص هذه النصوص والمواد بالتفصيل، كما أنها لا تدرس أنشطة بعينها تشير العروض إليها مثل الموسيقى والرقص والإيماءة الطقسية ritual gesture. فهذه الموضوعات – فيما يتعلق بمصر – تم تناولها بشكل مستفيض فى أماكن أخرى. إن هدف هذا العمل هو أن يقترح إطارًا يتم داخله الحديث عن الأداء فى الثقافة المصرية القديمة من خلال إعادة اختبار وإعادة تفسير مواد معروفة – كثير منها مألوف – وبدء مناقشة فى هذه المنطقة والعمل يحاول أن يضع الاهتمام الحالى بالأداء داخل إطاره الخاص، كما يتضمن رجاء لاستخدام إعادة التمثيل التى تتم تحت السيطرة controlled re - enactment ليس فقط بصفتها أداة تربوية pedagogical tool ولكن أيضًا كأداة للبحث العلمى.

شكر وعرفان

أود أن أشكر من بين أشخاص كثيرين ساهموا فى صنع هذا الكتاب الآتية أسماؤهم بوجه خاص: نيكولاس ريفز Nichola Reeves ودبورا بليك Deborah Blake فى دكورث Duckworth لاهتمامهم بهذا المشروع وتشجيعهم له وستوارت تيسون سميث stuart tyson smith الذى سهل لى الاتصال بجوليا سانشيز Julia Fanchez وندوتها "خلق أركيولوجيا العرض.

والتى اقيمت فى S A A فى دنفر Denver عام ٢٠٠٢، وجوليا سانشيز لدعوتها للاشتراك فى هذه الندوة وايان هودر Ian Hodder لمؤازرته وتشجيعه لعملى والساندرا لوبيزى رويو Alessandra Lopez y Royo لدعوتها للاشتراك فى جلستها "الأركيولوجيا والعرض Archaelogy and Performance فى T A G عام ٢٠٠٢ فى مانشستر Manchester.

لم يكن هذا المشروع ممكنًا من مجهودات جميع طلابى فى تورنتو فى الكورس الدراسى فى قسم الدراسات الإنسانية بجامعة يورك York Univrsity من عام ١٩٩٨ حتى الوقت الحاضر وخاصة زميلى وشريكى فى هذا الكورس الدراسى بول سوارنى والذى قمت معه فى البداية بتصميم واجبات العرض وبدون حماسه وتشجيعه.

اللذين كانا بلا حدود لما حققت نتائجها الناجحة اللذين بلا حدود لما حققت نتائجها الناجحة.

وأود أن أشكر سوزان كونولى Susan conolly لسماحها باستخدام صورة الأعمدة فى فيلة فى الفصل الخامس وآنيا بينيو Ania Pienio لسماحها بطبع القصة فى الفصل السادس. وأدين بالعرفان بالجميل للين هولدن الذى قام بتقديم كل الرسوم والخرائط والجداول لهذا الكتاب وأود أيضًا أن أشكر أبى توماس جيلام، لدعمه المستمر والحماسى وكذلك مؤسسته Strecetcar Foundation.

مقدمة

عن العروض والآثار

فى الحلقة الافتتاحية من المسلسل التليفزيوني "تاريخ بريطانيا" يأخذ سيمون سكاما Simon Schama المشاهدين فى جولة فى مواقع أوركنى Orkney فى العصر الحجرى الحديث. وعندما يقترب من بقايا التراب المتراكم فوق القبر فى ميس هاو Maes Howe ويخترقه من الداخل يصف سكاما كيف زحف الأقدمون خلال ممر الدخول الطويل المظلم قبل الدخول إلى غرفة المدفن الشامخة فى كل مرة يقومون بدفن جديد. بل إنه يقترح ماذا يجب أن تكون عليه مشاعرهم فى هذه المناسبات وكيف أن عواطفهم كانت تتأثر بفضاءات الهيكل الذى أقاموه لعمليات الدفن.

فى الوقت الذى يمكن فيه رؤية تفسير سكاما لهذا الأثر التاريخي monument كجزء من تقليد مستقر لتقديم الأعمال التسجيلية التاريخية بشكل خيالي، (قد يقول البعض إنه خيالي أكثر مما يجب) بالإضافة إلى تغذية رغبة محسوسة فى إعادة تمثيل التاريخ من جانب الجمهور العام، فهى تعكس أيضًا الاتجاهات فى الدراسات البريطانية حول ما قبل التاريخ والتى تم جمعها تحت عنوان : "علم آثار العروض" .

إن وضع علم الآثار إلى جوار العروض قد يبدو غريبًا بل ولغواً بالنسبة لهؤلاء الذين لم يعتادوا عليه. فعلم الآثار، في النهاية، هو دراسة علمية تمدنا بالحقائق الراسخة مثل البقايا المادية من الماضي بينما العرض هو فقط تقديم مسرحية. وعلى الرغم من أن المسرح - سواء تم تقديمه حياً أو عن طريق وسائل الاتصال - هو "أحيانا" شكل من أشكال الفن وأن هناك فئات وسيطة من العروض أو من فن العرض فليس هناك شئ علمي فيه. إن الأدائي من performative والمسرحي يحاولان دائماً أن يظهرا بما ليس هما عليه بالرغم من أننا في معظم الأحيان شركاء متواطئون في خداعهما هذا. كل هذا مجرد "شئ بديهي" يعرفه كل إنسان. إلا أن الافتراضات البديهية، التوقعات غير المدروسة التي تهيكل structure العالم اليومي ليست دائما هي نفسها التي تستخدمها "الخطابات" discourses التي تولدها الحرف والمؤسسات المتخصصة التي تسيطر على عالمنا المهيكل structured والذي تسوده البيروقراطية إلى حد بعيد - خطابات مثل التاريخ وعلم الاقتصاد وعلم الآثار وعلم النفس وتاريخ الفن وعلم الأثنولوجيا "الأعراف البشرية" ethnology وما إليها. ولكي تكون الأمور اكثر تعقيداً فإن العالم القائم على التخاطب هو في حالة تغيُّر. فمناطق التخصصات المختلفة تستمير من بعضها البعض والحدود المهنية professional boundaries تتغير وأنواع الفكر والكتابة تصبح غير واضحة المعالم. بل إن خطابات العلماء scholarly discourses تدرس الأفكار البديهية عن العالم وتستمير منها. انظر إلى ما يحدث لكلمتنا "عرض تمثيلي" performance.

إن سيمون سكاما نفسه يؤدى أداءًا تمثيليًا performs، يمثل للكاميرا و– كما نأمل– لجمهور كبير على شبكة الاتصالات والتليفزيون الأرضي. هل سكاما يعرض نفسه، هل يتظاهر بالعرض، هل يقوم بخدعة، هل يدعى أنه خبير فيما يتحدث عنه؟ بدرجة ما نعم. إن سكاما هو مؤرخ حديث لكنه ليس عالم آثار ما قبل التاريخ . إن نفس وجود التليفزيون التعليمي يلقى بالشك على افتراضنا أن التليفزيون والفيلم تصنيفات تقوم على الخيال مثل المسرح ماذا عن الأعمال التسجيلية الأخرى، ماذا عن الأخبار؟ ألا يقدمون جميعًا مادة حقيقية؟ حسنًا، الأمر ليس كذلك فى الحقيقة. إن المراسلين ومشغلي الكاميرات يختارون موضوعهم ويقدمونه بما يتفق مع نفس تقاليد القصة الخيالية لأن هذه التقاليد شائعة فى كل المجتمعات القائمة على أساس اللغة حتى لو كانت خاضعة أيضًا للاختلافات الثقافية. إن الأعمال غير القصصية والتسجيلية– مثل نظرائها من الأعمال الخيالية– لها جمهور منفصل عن موضوعها يجب أن يقدم له الموضوع بطريقة مفهومة ومشوقة.

هكذا بدأنا نرى الآن كيف أن العرض التمثيلى ليس منفصلاً عن الحياة فى نهاية الأمر، وهو يزداد تعقيداً. إن الكتب والأفلام والتليفزيون ومواقع شبكة الاتصالات على الانترنت websites إلى آخره أشكال اتصال عن بعد مستمدة من التفاعلات بين الناس وجهًا لوجه. فبينما تلعب الإيماءات الجسدية دوراً مهماً فى هذه التفاعلات فإن اللغة المنطوقة وهى صفة فريدة للجنس البشرى لها أهمية قصوى. اللغة – وهى بناء عقلي يتم توصيله من خلال تعديلات فيزيقية تصدر

أصواتا – تصف وتحدث تأثيرات على العالم الفيزيقي الذى يمثله من خلال سلسلة من المتكافئات المجردة، abstract equivaences، الصياغات اللغوية turns أوالمجاز figures of speech مثل القياس analogyوالاستعارة metaphor والتشبيه simile إلى آخره. وهكذا يمكننا أن نرى أنه على الرغم من أن الاتصال البشرى يمكن أن يحدث تغييراً فى البيئة الفيزيقية، فهو يستطيع أن يفعل ذلك فقط عن طريق عملية إعادة تقديم الشئ على غير صورته الفعلية. إن كل "فعل كلام" speech act هو أداء تمثيلى، إدعاء بشيء ليس هو لأنه لا يمكنه أن يكون أى شئ آخر والنشاط العقلى الذى يسبق الكلام ليس مختلفا عن ذلك أيضًا. فى كل ليلة أثناء إعادة العقل لأعماله ومراجعة البيانات المدخلة input data أثناء نومنا فهو يقدمها على شكل سيناريوهات لها قصص وممثلون. هذه هى أحلامنا، الأداء التمثيلى المستمر ongoing performance لحالاتنا العقلية. ولكن بينما يمكن للغة والصور pictures أن تمثّل represent أو تخبرنا عن حدث أو شخص أو شئ فإن العرض التمثيلى performance له القدرة المتفردة على أن يمثل الشيء أو يطلعنا عليه، وكذلك أن يعيد تقديمه re- present أى يجعله يحدث مرة ثانية. ولا تتطلع كل العروض إلى أن تفعل ذلك ولكن العروض ذات الطابع الطقسى الأكبر هى الأكثر احتمالا من تلك المقصود منها المتعة أساسًا فى أن تفعل ذلك.

إذا كان تصور visualization الأفعال التى يشترك المرء أولا يشترك فيها أساسيًا لوظيفة اللغة فى العقل فهذا التصور يوحى أن القصة " الدرامية"

dramatic narrative شكل أساسى لتقديم البيانات وفهمها. وقد يكون مثل هذا التقديم المقبول اجتماعيًا أساسياً للصلة بين اللغة والجسد يتحول فيها مضمونه المجرد إلى شئ ملموس.

وهذا يمكن أن يفسر أيضا لماذا تفهم الأشياء بسهولة أكبر "بواسطة تمثيلها علناً" حتى من مجرد تخيل حدوثها؟ وهذا يمكن أن يفسر وجود نشاط تقليدى جدا أو طقسى جدا فى كل المجتمعات الإنسانية، وكذلك انتشار التقديم الدرامي فى كل مكان سواء كان متصلاً بالطقوس أم لا. وفيما يتعلق بالتاريخ وعلم الآثار فقد يفسر هذا الشعبية الجارفة لإعادة تمثيل التاريخ وتقمص الشخصيات impersonationبين الجمهور فى العالم المتقدم.

كان الاستخدام الأول لهذا التكنيك فى موقع أثرى فى الأزمنة الحديثة عام ١٨٩١ عندما نقل أرتور هازليوس Artur Hazelius متحفه للفولكلور الإسكنديناڤى فى ستوكهولم إلى الخارج، معيداً إقامة أبنية ريفية كبيرة ملأها بمترجمين يرتدون زيًا موحداً. وقد سمى هذا مجتمع سكانسن Skansen البديل، ووجه هذا التقديم المثالى للحياة الريفية فى السويد إلى الطبقة العاملة بدلا من البورجوازية والتى كانت هى الجمهور المستهدف لمتحف القرن التاسع عشر (بنيت Bennett 1988). وأثبتت فكرة هاز ليوس شعبية غير عادية بكل معاني الكلمة. وقد أخذت الفكرة بحماس تقريبا كل حكومة أوروبية لها ادعاءات شعبية أثناء القرن العشرين كله وكذلك المتاحف الخاصة وملاهى "التيمة" theme

parks[1]، عبر أمريكا الشمالية والتى انطلقت منها الفكرة لتخترق معظم مؤسسات الموروث heritage السائدة ما عدا معارض الفن. والمترجمون ذوو الزى الخاص موجودون فى كل مكان بدءاً من مستعمرة ويليامز برج Colonial williamsburg إلى المتحف الكندي للحضارة Canadian Museum of Ciyvlisationجيلام ١٩٩٤ .

وتتوازى مع هذا التطور بل وفى بعض الحالات تتفوق عليه فى الشعبية ممارسة إعادة تمثيل التاريخ عن طريق مجتمعات الهواة المتحمسين. وعلى الرغم من أن أحد الأوجه الباقية والمبكرة من أوجه مثل تلك الأنشطة هو إعادة تمثيل الحرب (أن تقتل أو تُقتل مازال هو الطريق الذى يسلكه معظم الناس لدخول التاريخ) فإن هذه الأنشطة تنمو أيضا لتستوعب أوجهاً أخرى لمجتمعات الماضى وخاصة تلك الأوجه التى تتعلق بالحياة اليومية مثل الطعام والملبس والأنشطة الحرفية. ويمكن أن يتماس intersect الاشتراك الشعبي فى مثل هذه المفارقات التاريخية anachronisms مع التاريخ ولكن مع علم الآثار بصفة خاصة مؤديا إلى بعض أوجه التفاوت الخلاق بدرجة متساوية أكثر مما يؤدى إلى التنافس. ويمكن أن نرى ضغط الثقافة الشعبية على علم الآثار والتاريخ فى أهمية إعادة التمثيل الحربي فى عروض متنوعة مثل مسلسل هيئة الإذاعة الكندية بعنوان كندا: تاريخ شعب٢٠٠٠ Canada : A aeople's History أو المجالد Gladiator لريدلى

١- ملاهى تكون المبانى والأماكن فيها مؤسسة بناء على موضوع رئيسى "المترجم"

سكوت عام ١٩٩٩ Ridley Scott حيث لعب ممثلون هواة يعيدون تمثيل التاريخ دوراً رئيسياً حتى لو لم يكونوا دائما يشعرون أن دورهم يقدَّر حق قدره. ويتضمن تقريبا كل فيلم تسجيلى يظهر الآن عن مصر القديمة على القنوات المتخصصة للتليفزيون الأرضى والفضائى شيئا من إعادة تمثيل التاريخ. وحتى إذا استمر معظم الأكاديميين فى رفض النظر فى شرعية مثل هذه الأنشطة على الشاشة أو خارجها فقد يكون الأمر هو أن الدارسين scholars وممثلى الأدوار التاريخية re-enactors الهواة كانوا قادرين على التعايش معاً وربما حتى تعلم شئ ما من بعضهم البعض كما توحى بذلك ورقة بحث قدمها أحد ممثلى الأدوار التاريخية فى مؤتمر مجموعة علم الآثار النظرى Theoretical Archaelogy Group فى عام ٢٠٠٢ "ابلبى Appleby، ٢٠٠٢".

وهكذا، فبينما يبدو من الواضح أن هناك ضغطاً من الثقافة الشعبية على علم الآثار والتاريخ لكى "يؤديا" perform فهناك أيضا ضغط من أنظمة أكاديمية أخرى ومن داخل علم الآثار ليس فقط من أجل "الفعل" actionولكن أيضا لفحص الفعل.

إن ما يميز الخطابات الأكاديمية المتخصصة عن "منطق" البداهة" أو الفهم الدارج للعالم هو أنها تتكون فى معزل عنه، أنه يتم تنظيرها theorized. تأتى الكلمة الإنجليزية "نظرية" " theory من theoria الإغريقية وتعنى التأمل contemplation، أو التفكر speculation أو النظر sight وهى متصلة بـ theatron أو مكان الرؤية viewing place أى المسرح. وبناء على ذلك فما يفعله المنظرون هو مشاهدة العالم حولهم فى العزله الرائعة التى أوصى بها أفلاطون

Plato وسقراط Socrates "بورديية Bourdieu، ١٩٩٠، ٢٧-٨ "، ويستحسن من ارتفاع عظيم لموقع اجتماعى رفيع. وبينما كان من غير المحتمل أن تزعج مثل حالة الأمور هذه أى منظرين محتملين فى الماضى فإن مطالب أعضاء الطبقة غير طبقة الصفوة خلال المائتى عام الماضية للانضمام إلى المؤسسات الثقافية والاجتماعية المهمة وضعت ضغطاً على الأنظمة الأكاديمية غير علم الآثار. وبينما طالب المنظّرون الثقافيون الأكثر راديكالية بتدمير انفصال العلماء بوصفه حفرية طبقية classist fossil "روس Ross 1989" كان لهذه المطالب تأثير صغير فى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، ناهيك عن العلوم sciences. لقد شكلت الاهتمامات السياسية - بدرجة ما - الأشياء موضع البحث، إن لم تكن قد شكلت المناهج التى تدرس عن طريقها تلك الأشياء. إن النظرية أكثر صراحة مما كانت عليه من قبل على الاطلاق. دعنا نرى كيف تم هذا فيما يتعلق بمسألة الأداء وعلم الآثار.

عند منتصف القرن العشرين بدأ علم الآثار فى الاعتماد بشدة على جميع أنواع العمليات العلمية والتقنية بدءًا من تقنيات المسح surveying techniques إلى تحديد عمر المواد القديمة عن طريق الكربون المشع radio carbon dating ومع تطور التقنيات المعقدة sophisticated لتسجيل الأعمال اليدوية والمواقع والمحافظة عليها اخذ هذا النظام هوية identity العلم الاجتماعى متجهاً بشكل متزايد نحو ما هو علمي. لقد سعى علم الآثار التصنيعى processual archaeology إلى فهم الماضى كسلسلة من العمليات الروتينية أو "العمليات"

المجردة التى كانت تركز على الأنظمة systems أكثر من تركيزها على الأفراد المنفذين. هودر Hodder 1992، ٨٣- ١٢١. ومع ذلك، فقد مثل الحجم والتعقيد المتزايدات للبيانات الأثرية تحدياً حتى للتناول العلمى للمادة.

approach العلمى للمادة. وقد لفتت العلاقة اللصيقة بشكل متزايد بين علم الآثار والأثنوغرافيا/ الأنثروبولوجية النظر أيضا إلى الأفراد الذين أنشأوا السجل الأركيولوجى حتى لو كان إلى غيابهم. لقد بدأ علم الآثار ما بعد التصنيفي post- processual archaeology يتطور فى أواخر سبعينيات القرن العشرين بدرجة كبيرة من خلال التعرض لكل من النظرية الأنثروبولوجية، البنيوية structuralist وما بعد البنيوية poststructuralist، "هودر ١٩٩١، ٤- ١٩".

جعلت ما بعد البنيوية رجال الآثار يشكّون ليس فقط فى كيف استخدموا البيانات ولكن فى وجهة النظر التى فعلوا بها ذلك. لقد تم فحص علاقة العاملين الميدانيين field workers الموجودين فى العالم المتقدم بمجتمعات ما بعد الاستعمار، حيث كانوا يعملون، كما تم فحص الوعى بالجنس sex والنوع gender داخل المهنة وكذلك فيما كانت تدرسه المهنة "شانكس Shanks وتيلى Tilley 1987". ويدأ الأثريون يستفيدون بشكل متزايد من النماذج المفهومية Cxonceptual models التى طورها الأنثروبولوجيون خاصة فى علاقتها بالمجتمعات ذات الحجم الصغير وكيف أنه قد يمكن إرجاعها إلى الآثار المادية material remains للثقافات الأمية non- literate فى الماضى أو إلى

جماعات غير الصفوة فى المجتمعات غير الأمية. كما بدءوا أيضًا يعملون الفكر فى العلاقة بين العالم المادي والفرد، وبصفة خاصة كيف تفاعلت مع المكان والزمان. وفى حالة غياب فرد متكلم يمكن جعل المنتجات المصنعة بواسطة هذا الفرد تتحدث نيابة عنه بأي عدد من الطرق استفاد رجال الآثار كثيراً بسبب علاقتهم بالأنثولوجيا بـ مجاز القياس figure of analogy مقارنوا الشئ بالشئ الآخر عن طريق"التوزاى السببى". إن الفرد المتكلم هو أيضا يحس ويشعر. لقد خلق البعد التجريبى experiential للوجود المادى جانبا فينووينولوجيا لعلم الآثار بالإضافة إلى جانب موضوعى "هاميليا كيس Hamiliakis، بلوسينيك Pluciennik وتارلو Tarlow 2002، ٨-١٢".

وعلى الرغم من أن اللحظة ما بعد التصنيعية فى علم الآثار قد تكون – أو لا تكون – قد مرت، فإن آثارها ومناهجها كثيرة ومعقدة. "توماس، ٢٠٠٠ ". وعلم آثار العروض التمثيلية performance archaelogy هو فقط احد تأثيراتها المتنوعة. دعنا الآن نفحص بعض الأفكار عن العروض التمثيلية، تلك الأفكار التى أثرت فى تطورها وهو الموضوع الذى سيتم استكشافه فى هذا الكتاب.

فمنذ زمن طويل عام ١٩٨٣ لاحظ كليفورد جيرتز Clifford Geertz عدم وضوح الأنواع genres فى الإنسانيات والعلوم الاجتماعية حيث بدأت فروع المعرفة disciplines على أيٍ من جانبي السور تستعير من بعضها البعض.

لاحظ ميلاً بين العلماء الاجتماعيين والإنسانيين والفلاسفة لبناء نماذج من السلوك الاجتماعي على قياسات analogies لما يمكن وصفه بالأنشطة الأدائية. واستخدم ويتجنستاين Wittgenstein وجوفمان Gofmann الألعاب games وتحدث تيرنر Turner عن "دراما اجتماعية" بينما وصف جيرتز نفسه مجتمع بالى Balinese society التقليدى[1] بأنه "حالة مسرحية". كما لاحظ أيضا اهتمام العلماء المختلفين مثل دور كايم Durkheim وفراى Frye وفوكو Foucaultبالأفعال acts الاجتماعية للطقوس، الطابع الذى يعكس الواقع كالمرآة "جيرتز عام ١٩٨٣".

وفى الوقت الذى ركزت نظرة جيرتز العامة على العلوم الاجتماعية والإنسانيات قد نلاحظ أيضا ظهور السيكو دراما psycho drama وهى نوع من العلاج النفسى Psychotherapy أنشأه وجعله ينتشر بين الناس ج.ل. مورينو J.L Moreno وهو زميل منافس لفرويد Freud. شرع مورينو فى تحدى فكرة "فى البدء كانت الكلمة" كأساس لعلم النفس وأحل محلها الفعل the act "مورينو ١٩٦٣". لقد رأى أن المنشآت constructs السيكلوجية والعصاب بدأت فى الأصل فى الطفولة قبل اكتساب اللغة وعليه كان من الأفضل التعامل معها بالفعل أكثر منه بالكلام. لهذه الغاية صمم مورينو بنية أدائية وحتى نوعا خاصا من المسرح يمكن أن يتم فيه هذا العلاج. لعب الأبطال " أدواراً " وهذا مصطلح أخذه مورينو من المسرح الكلاسيكى الإغريقي والذى أخذ منه شكل عروضه،"والدور"

١- جزيرة بالى Bali فى اندونيسيا "المترجم"

مشتق من لفة من الورق roll أو لفيفة من الرق أو ورق البردى scroll كان الممثلون القدماء يقرأون منها سطورهم. وبينما حققت السيكو دراما نجاحا عظيمًا أولا فى أوروبا ثم فى الولايات المتحدة فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين فهى الآن مرفوضة كعلاج طبى "داماتو D، Amato وكارل Carl وريموند 1988"Raymond . ومع هذا فتأثيرها العريض لا يتناسب مع مكانتها الواضحة كحاشية footnote لتاريخ علم النفس.

إن تقنيات مورينو كانت وما زالت تتبع وتطبق كأداة للتعليم. إنها تلعب دوراً مهماً فى أشكال كثيرة من علم أصول التدريس النقدى من ما قبل المدرسة إلى التعليم الجامعى وفى التدريب المهنى والإداري وفى منع الجريمة وإعادة التأهيل rehabilitation "دوبليسيس Duplessis ولوكنر عام ١٩٨١؛ كاسو Caso وفينكلبرج 1999 Finkelberg". حقا لقد هاجر "لعب الأدوار" من الخطاب المتخصص إلى عالم البديهة الدارج. فكلنا نفعله.

يمكننا أن نميز قصداً مشابهًا لقصد مورينو فى مشروع أنطونان آرتو Artonin Artaud لمسرح القسوة Theatre of Cruelty الذى تحل فيه الإيماءة والصوت محل الكلمات ويمثل الممثلون دون قيود اجتماعية لكى يصدموا الجمهور فيرى وحشية الحياة الإنسانية "آرتو ١٩٥٨". بينما قضى آرتو الجزء الأخير من حياته فى مؤسسة نفسية فقد تبنى آراءه عدد من كتاب المسرح فى منتصف القرن العشرين. ويمكن القول بأن هذه الآراء لم تؤثر فقط فى ظهور العرض الحى ولكن فى ظهور عدد من الأنواع الدرامية الشعبية مثل أفلام الرعب وتليفزيون "الواقع reality".

إن فن العرض المسرحى الحى والذى بدأ فى الأصل فى الولايات المتحدة فى خمسينيات القرن العشرين فى أحداث جماعية collective events وصفت بأنها وقائع happenings يتضمن الاستخدام المتنافر dissonant عن قصد للوسائط المتنوعة بطريقة تقلد الكولاج collage ويجب أن يؤدى حيا. ومن ممثلى المسرح الحى المعرفين كلايس أولدنبرج Cloes Oldenberg وجون كيج John Cage ونام جون بايك Nam June Paik وجوزيف بويز Joseph Bueys وقد مالت قطع الأداء performance pieces إلى أن تصبح اكثر بساطة عبر الزمن وقد أثرت أيضا وتأثرت بأنواع أخرى من فنون العرض المسرحى.

وتشترك السيكودراما ومسرح القسوة والمسرح الحى - وكلها أنواع ضبابية - فى أنها تقدم مشكلة العلاقة بين الكلام والفعل الفيزيقى. ويمكن تمييز عدم اليقين uncertainty أيضا فى أعمال اثنين من المنظّرين الاجتماعيين أعمالها مهمة للانثروبولوجيا وعلم الآثار هما بير بوردييه Pierre Bourdieu ومايكل دو سرتو Michel de Certeau.

شرح بوردييه، وهو عالم اجتماع، التكوين الاجتماعى social formation مستخدما قياس اقتصاديات السوق. وعلى الرغم من أن بوردييه كان منشغلا بالعلاقات الثقافية بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فى فرنسا المعاصرة فقد درس أيضا المجتمع الريفى الفرنسى ومجتمع البربر Berbers فى شمال أفريقيا أو "القبيليين" Kabylia "روبنز Robbins 1991، ١٠ - ٤٦" . وقد انتهى إلى أن أنماط التفكير التى تتسم بخلق الأساطير mythopoeic الموجودة بشكل شائع

فى المجتمعات التقليدية كانت نتاج الممارسات اليومية والمنطق الذى تحدده هذه الممارسات. بل إن بورديبه صاغ قانوناً أساسياً لاقتصاد المنطق economy of logic - وهو أن قدراً فقط من المنطق أى "العقلانية rationality يستخدم طبقا لما يحتاجه الموقف المعين. وسمى طريقة التفكير والتشغيل operating لهذا المنطق العملى habitus، وهى كلمة لاتينية تعنى حالة الجسد والشخصية والأسلوب واللبس والنزعة المزاجية disposition والحالة الشعورية أو العادة habit. بينما قد نفهم نحن habitus ببساطة أنها التكيف الاجتماعى social conditioning فإن لبورديبه تطلعات أعلى بكثير للفظه الجديد إذ يراه على أنه مبدأ تنظيمى تحتى underlying ليس فقط للأبنية الاجتماعية socialولكن أيضا لعقول الناس التى تسكن فى تلك الأبنية: وقد قاسى لكى يؤكد أنه على الرغم من تنفيذ روتينيات الـ habitus كان يتفق مع الظروف الاجتماعية للفاعلين إلا أن ذلك لم يكن يتم، إن شئنا الدقة فى القول، طبقًا لرغبتهم الواعية. إن الـ habitus كان يغرس inculcated فى الطفولة المبكرة من خلال مفاتيح clues فيزيقية أكثر منها لفظية مثل "اجلس معتدلاً"، "لا تعبث بطعامك" أكثر من المفاتيح المناهجية "بورديبه ١٩٩٠، ٦٦- ٩، ٧١- ٧ ". حقاً إن تحليل بورديبه الذى يعتمد على قطعة المنظر الواقعية على المسرح لتصميم منزل القبيليين حيث كل شئ فى العالم الخارجى يدور معكوساً "بورديبه ١٩٧٠" يشرحه هو نفسه من خلال المجاز trope الفيزيقى البسيط، وهو الالتفاف حول المنزل ودخوله من الخلف للتأكيد على هذه الفكرة بورديبه ١٩٩٠، ٩٣ حقا، لقد رأى حاجزاً لا يمكن عبوره بين البداهة التقليدية للـ habitus والعالم المؤسسى

institutional للحداثة بمؤسساته التعليمية والانضباطية diseiplinary والاقتصادية التى تعطيه شرعيته. إن الأولى كانت مؤسسة على الإيماءات الجسدية شبه الأوتوماتيكية والمنفعة والأخير مؤسس على مفاهيم صيغت كتابة فى "عادة عقلية منفصلة مستمدة من ممارسة الفلسفة الإغريقية، أى نتاج طبقة صفوة اجتماعية. إن الطبيعة العاكسة specular لـ "نظرية" هى التى تفصل بين الفكر المجرد والفكر العملي وتجعل كل علومنا وعلومنا الاجتماعية ومؤسساتنا الفكرية الأخرى ممكنة. "بورديه ١٩٩٠، ٢٧-٨ ". وعلى الرغم من أن بورديه قاسى لكى يبين أن المؤسسات مثل المؤسسة الأكاديمية الذى كان هو جزءاً منها كانت تعمل بالتوافق مع تكيفهم الاجتماعى habitus إلا أنه يبدو أنه هزم عن طريق مناهجه هو فى البحث والتى كانت بالطبع قائمة على أساس الصفات العاكسة specularللانفصال الأكاديمى روبنز " ١٩٩١، ١٤٧- ٥٠ ".

وقد تم توجيه نقد على هذا المنوال لبورديه عن طريق مايكل دو سرتو فى كتاب فنون الفعل Arts de Faireمترجم باسم ممارسة الحياة اليومية The Practice of Everyday Life، ١٩٨٤.

رأى سرتو ان بورديه - ككثير من الأكاديميين - استطاع أن يرى فقط فى "الآخر" البدائى ما كان فى الحقيقة صحيحا طبقاً لخبرته. إن الذى كان يأتى بعكسه reversed بيت القبليين لم يكن العالم بل كان نظام المدارس فى فرنسا. إن اللاوعى السياسى political unconscious لطبقة المحترفين له صورته المجسدة reified فى التكيُّف اللا واعى للفلاح مع نظرته المهيكلة للعالم. وليس

فى هذا إهمال واضح فقط. وإنما أيضًا إهانة بالغة للفاعلين الاجتماعيين الذين تصفهم. "دو سرتو ١٩٨٤، ٥٠-٦٠". كان اهتمام سرتو بالمنطق العملى للمجتمعات صغيرة الحجم غير المتطورة أقل كثيراً من اهتمامه بالمنطق العملى لمجتمعه. لقد اكتشف نفس الممارسات تقريبا فى الحياة اليومية لأفراد الحداثة حيث كانت هذه "البراعة" التقليدية العملية دائماً تتخذ موقع الدفاع ضد القوانين المؤسسية والثقافة واقتصاد الرأسمالية العالمية. واستمرت هذه المهارة فى الحياة فى الترتيبات المنزلية وأنماط المشي فى المدينة وفى الاستخدامات الأخرى أو- وهذا هو الاحتمال الأكبر- سوء استخدام أوجه البيئة المسيطرة hegemonic. وبعيدا عن كونها فعلا منعكسًا شبه واع سحبت ممارسة الحياة اليومية من مخزون البراعة والذاكرة الذى يقف فى مواجهة عدم الأمان insecurityفيما يتعلق بالمكان والوقت المتناقص diminishing time. لم يكن بطل دو سرتو هو سقراط لكنه كان أوديس Odysseus الذى كان يقدّر تقديراً عظيماً من كل الإغريق وليس من الصفوة وذلك لطبيعته المهجنة metis "دو سرتو ١٩٨٤، ٧٧- ٩٠" ولكن على الرغم من مهارتهم فإن أفراد subjects دوسرتو فى الحياة المادية يحاربون دائما معركة خاسرة ضد القوة المسيطرة التى تقيد حياتهم من خلال القانون والتعليم وإدارة الوقت وتحويل الحياة إلى تجارة بشكل لا يرحم. إن إدخال الفرد فى تعليم الكتابة والقراءة يدخله فى النظام الرأسمالى المسيطر الذى يأخذ الشكل المؤسسى من الناحية الاستراتيجية فى البيانات المكتوبة والفكر المجرد وذلك بالتضاد مع العالم التكتيكى الشفوى للحياة اليومية العملية "دو سرتو ١٩٨٤"، ١٣٦.

ومثل بورديبه يخلق دو سرتو حاجزًا لا يمكن تخطيه بين الكلمة والنص text و - بدرجة أقل - بين الكلمة والفعل act. فكلاهما يبدو واقعاً تحت تأثير تحليل سوسير Saussure البنيوى الأصلى للغة حيث الكلام parole تحدده اللغة langue بشكل زائد عن الحد هذا على الرغم من أنهما ينتقدان هذا التحليل "بورديبه ١٩٩٠، ٣٠-٣". وتماما كما اعتقد مورينو أن العقد النفسية psychological complexes يجب أن تتكون قبل "اكتساب" acquired الكلام، كذلك رأى بورديبه ودو سرتو وعلماء اجتماع وفلاسفة آخرون اللغة كجزء من برنامج للتبادل الثقافى الإجبارى forced acculturation، إن لم يكن بالضبط كفيروس يهاجم الجسد الرئيسى السليم. فإذا نحن قبلنا، مثل تشومسكى Chomsky "1968" أن العقل البشرى "وهو كيان فيزيقى" يمكن ان يتحول إلى أسلاك صلبة hardwired من أجل اللغة، والتى بطبيعتها الخالصة تعمل بطريقة مجردة تتبع القياس analogical، فساعتها قد نشك أن التقسيم الثنائى بين الكلام والفعل action، بين العقل والجسد أو بين النظرية والممارسة ليس صارمًا كما يبدو. بل إن ج. ل. اوستن J.L. Austin وهو فيلسوف فى "اللغة العادية" قد بيَّن وجود مثل هذه الصلات links بشكل أكثر وضوحا. ميزَ أوستن فى كتاب كُيف نفعل أشياءً بالكلمات How to Do things with Words وذلك فى نوعين من الكلام، وصفى constative، or descriptive وأدائى performative. وقد كانت أفعال الكلام الأدائية performative speech acts تُمَيِّز بقدرتها على إنجاز فعل an action، كليًا أو جزئيًا.

كانت مثل هذه الجمل المنطوقة فى كثير من الأحيان ذات طابع يتخذ صيغة معينة أو طابعًا طقسيًا ritual character مثل الكلمات التى ينطق بها كاهن احتفال الزواج أو تسمية سفينة أو شخص يكتب وصية أو يقوم بعمل رهان ولكى يكون القول المؤدى Performative مؤثراً يجب أن يكون هناك إجماع بين هؤلاء المنخرطين فى الفعل الذى يعَّبر عنه بالألفاظ، على أنه جزء من اجراء متعارف عليه وأن الأشخاص والظروف مناسبون وأن الإجراء يتم تنفيذه بشكل صحيح وكامل وأن الأشخاص الذين ينطقون بهذه الأقوال يعنون ما يقولون وأنهم يتصرفون طبقا لذلك. "أوستن ١٩٦٢، ١٤- ٢٤". بناء على هذا، على الرغم من أن الأقوال الأدائية perfovmatives على عكس الجمل الإخبارية statements لا يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة فهى معرضة لأن تكون غير مناسبة. وقد ميَّز أوستن بين أفعال الكلام locutionary acts التى لها معنى والأفعال غير الكلامية التى لها قوة force والأفعال من خلال الكلام perlocutionary التى تحدث تأثيرات معينة عن طريق قول شئ ما. أوستين ١٩٦٢، ١٢٠ - ٢١.

لقد أدى نص أوستن إلى نشأة نظرية فعل الكلام التى يستخدمها الفلاسفة ونقاد الأدب ليبينوا أن اللغة تتجه نحو الاستخدام وتعتمد على السياق. وهى تنحاز إلى نية المتكلم على حساب تفسير السامع، وبذلك يتناقض تماماً مع تفسيرات البنيويين للغة. ومن وجهة نظر علم الآثار والأداء فإن جوديث بتلر Judith Butler هى أحد أهم خلفاء أوستن. إن استخدام بتلر الأكثر شهرة وتأثيراً لفكرة القول الأدائى performative utterance موجود فى كتاب "مشكلة

النوع" Gender Trouble 1991 وفيه تستكشف كيف أن نوع هوية الشخص تخلقه منطوقات pronouncement الآخرين المعيارية. إن بتلر- وخلفيتها الفلسفية هى البحوث فى تكوين الفرد فى أعمال هيجل Hegel ومن تأثر به- أسست موقفها على قول لنيتشه Nietzsche فى كتاب "علم أنساب الأخلاق" Genealogy of Morals أنه ليس هناك فاعل وراء الفعل ما عدا فى حالة إذا كان من الضرورى أن تعزى إليه اللوم عن فعل سابق بتلر ١٩٩٧، ٤٥. بعبارة أخرى، الفعل ينتج الفاعل وليس العكس. وللسبب نفسه فالهويات الاجتماعية social identities مثل تلك المتعلقة بالنوع gender هى نتاج منطوقات أدائية مثل "إنها بنت" أو لنتتبع نموذج فعل كلام مشابه وهو الاستجواب interpellation الذى اقترحه لويس الثاسر Louis Althusser وهو عبارة عن مناداة المرء بواسطة شخصية فى السلطة مثل الشرطى "بتلر ١٩٩٣، ٧- ٨؛ ١٩٩٧، ٢٤- ٦؛ الثاسر ١٩٧١، ١٦١ - ٢". يكوّن الأفراد بعد ذلك هويتهم الخاصة عن طريق التعبير عنها فى صورة أفعال خارجية. وعلى الرغم من أن هذه التكوينات formations قد تنتج دلالات سطحية، فإن حالات التعرف هذه هى مجرد أوهام تكشف عنها الملاحظات غير المناسبة infelicities التى كثيراً ما تبتلى بها المنطوقات الأدائية. إن فكرة أن الأدوار الاجتماعية مثل أدوار النوع هى أفكار محاكية imitative وأدائية يكشف عنها بطريقة فطرية عندما تتم السخرية بها فى تناول "بارودى" فى أنشطة تكون مكوناتها معروضة بشكل غير ملائم كما هو الحال عندما يرتدى رجل زى امرأة أو العكس "بتلر ١٩٩١، ١٣٤ -٤١" أو - لنستخدم مثال أوستن - عندما يتزوج رجلا قردة "أوستن ١٩٦٢، ٢٤".

هناك متضمنات implications مهمة لعلم الآثار فى نظريات بتلر. إن قيام الأفراد بالتعبير عن هويتهم فى أفعال ذات صلة بالكلام فى العالم المادى داخل المكان والزمان يعنى أنه من الممكن أن نفسر ما يتركونه من آثار traces فى مواقعهم بطرق غير تلك التى تعتمد على القياس الاثنوغرافى العرقى ethnographie analogy ويصبح الأمر مشكلة حادة عندما لا يوجد أفراد نقابلهم أو نراقبهم. ونظرية فعل الكلام تنحاز أيضا إلى التجربة experience اى أفعال الفرد مما يسمح بالدراسة الفينومينولوجية للماضى بالإضافة إلى موضوعيته objectivity.

وهذا يأخذنا إلى فكرة علم الآثار الأدائى وهو منهج طوره مؤرخو ما قبل التاريخ البريطانيون وتم استكشافه اليوم على نطاق أكثر اتساعًا بكثير بواسطة ميشيل شانكس Michael Shanks ومايك بيرسون Mike Pearson فى كتاب "المسرح / علم الآثار" (٢٠٠١) Theatre / Archaeology. جمع هذا العمل الفريد بين شانكس وهو كلاسيكى ومنّظر أثرى وبيرسون وهو ممارس للمسرح والأداء المسرحى وهو المرادف الأكثر شعبية والأقل فى الصفة الرسمية. وبعيدًا عن البحث فى علم الآثار نفسه بصفته أداء performance يبحث بيرسون وشانكس الشعبية المتزايدة للتمثيل enactment فى المواقع التاريخية التى لاحظناها بأعلى ويقترحان استراتيجيات أكثر إبداعًا ووعيًا بالذات - self conseious لاستخدامها. إنهما يستكشفان ليس فقط علاقة المكان بالجسد ولكن كيف أن الأشياء المصنوعة يمكنها أن توسع هذه العلاقة فيزيقيا وزمنيا

temporally. يقدم بيرسون تعريفاً للأداء بأنه أى نشاط منًظم يقدم إلى شهود witnesses ويتم ويستكشف علاقة الشئ object بالذاكرة .إن كتاب "المسرح / علم الآثار" يقًدم ليس كنص أكاديمى تقليدى ولكن كـ "كولاج" وهى تجميع عشوائى مكون من صور وأصوات وأنماط وجوه مختلفة. ورغم أن أشكال التقديم هذه تظل موضع خلاف فإن طرق تناول الماضى فيها تلقى انتشارا واسعا فى دوائر علم الآثار. إن التنقيب فى المشهد الطبيعى المتغير "إنجولد Ingold 1993" واستكشاف الفضاءات التى كانت يقام فيها العروض الاجتماعية – ceremonial space "باركر وبيرسون وراميليسونينا Ramihisonina 1998 أو البعد التجريبى لهذه الفضاءات dimension experiential "ريتشاردز Richards 1993" لا يعطى للأثريين أدوات جديدة لفهم موادهم فقط لكنه يساعد على تفسير ذلك للجمهور العام. إن شرح كولين ريتشاردز لآثار monuments العصر الحجرى الجديد فى أوركنى Orkney ١٩٩٣ قدم الأساس لنص سيمون سكاما وربما للأسلوب الذى اتبعه فى تمثيله وهو ما نصفه فى بداية هذا الفصل.

إن مفهوم علم الآثار الأدائى الآن ليس غريبا كما كان يبدو عند أول ظهوره. إن النظريات حول العلاقة بين الأداء واللغة والفضاء أضافت بشكل واضح الكثير إلى فهمنا لآثار monuments بريطانيا فيما قبل التاريخ أو حتى للآثارtraces اللاحقة التى تركتها حياة الناس المنتمين إلى الطبقات غير طبقة الصفوة. إن إنتاج الأفكار والأشياء المادية لا يتم فى فراغ. فالاثنان هما – بوضوح – أنشطة إنسانية متصل بعضها ببعض، وهى أنشطة مثل كل هذه الأفعال ممسرحة بدرجة

ما. وعلى الرغم من أن بعض هذه الأنشطة المسرحة تشخيصية diagnostic أكثر من غيرها يجب علينا بذل بعض الجهد لتمييز العروض performances ذات الدلالة الأكبر. والأكثر اتصالا بهذه النقطة هو كيف يمكننا أن نطبق هذه النظريات على البقايا من مواد ونصوص للثقافة المصرية القديمة؟ دعنا نحاول أن نكتشف ذلك.

-١-

مواد لتاريخ العروض التمثيلية
فى مصر القديمة

إن مـسح النظريات الحـاليـة عن عـروض التـمـثـيل وطريقـة أدائهـا performativity المسـتخدم فـى الخطاب الأثرى الحـالى الذى ورد فـى المقدمـة يوحى - كما تم تعريفه - بأنه يضم كثيرًا من النشاط البشرى متضمنا أفعال الكلام. ومن الواضح أن مـحاولة وصف كل مثل هذا النشاط والذى حـدث فى ثقافة مثل مصر - ثقافة اختفت منذ ألف سنة بعد أن صمدت أكثر من ثلاثة آلاف سنة أخرى - هو عمل مثبط للهمة إن لم يكن مستحيلا. أضف إلى ذلك أن كثيـراً مما نعـرفه عن هذه الثقافة التى اختـفت يأتى إلينا من خلال نصـوص مكتوبة، وهى وسيط يسبب المشكلات لكثير من الأثريين ويضاعف من مصاعبنا.

إن الجوانب الفينومينولوجية والتجريبية للثقافة الإنسانية كالعروض التمثيلية يمكن فهمها عن طريق عدد من أشكال التناول التى تستخدمها النظرية الأثرية المعاصرة. إن المواقع موجودة فى خرائط بكل متضمناتها البيئية ecological والاقتصادية. إن الأبنية نفسها structures التى وجدت فى المواقع يمكن النظر إليها على أنها قد تحددت بشكل مبالغ فيه بواسطة كلٍ من الخريطة التى توجد داخلها وأيضا الأفراد البشر الذين أنشأوها بلغة العلاقات المكانية والبيئية environmental والاجتماعية. إن البشر يتركون آثارهم الخاصة على شكل بقايا

فيزيقية مقدمين "مفاتيح" clues لكيف تفاعلت أجساد البشر مع المواقع ومع الخلفية الطبيعية landscape كما تعمل الأشياء الخاصة بثقافتهم المادية والتى تعمل كأدوات تعويض عن الجزء المفقود من الجسم "ماكلوهان Mcluhan 1996؛ بيرسون وشانكس ٢٠٠١" فى تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها. إن المكوّنات الأساسية لذلك وهى السيناريو، المشهد الطبيعى والشخص figure والأرض ground يقدم شكل الصورة؛ المحتوى أو المعنى يقدم فى كثير من الأحيان عن طريق القياس analogy مع المجتمعات الصغيرة فى يومنا هذا مثل مجتمع القبليين الذى استخدمه بورديبه كأساس لكثير من نظرياته. ورغم أن الافتراض بأن هذه القياسات تصلح للمجتمعات الماضية التى اختفت افتراض تحيطه الشكوك فى بعض الأوقات "وبست Wodst 1978" فهناك افتراض عام أنها تعمل تقريبا بالطريقة التى وصفها علم الأثنوغرافيا وعلماء الاجتماع حتى لو كان السبب هو فقط أن هذه المجتمعات الصغيرة هى الصلة الوحيدة التجريبية empirical التى يملكها العالم المتطور بالثقافات "الأخرى".

حقا، يمكن القول إن علاقة ثقافتنا الخاصة بثقافة الآخرين تكوّن أساس نظام من التعارضات الثنائية binary oppositions والتى يمكن كشفها بصفة خاصة فى فكر بورديبه ودو سرتو أيضا فى نظريات أخرى للمجتمع والثقافة تُستخدم فى علم الآثار التفسيرى enterpretive. ليس هناك فقط فصل تام بين الثقافة الشفوية والمكتوبة ولكن تتولد أيضا تعارضات أخرى ذات صلة مثل التقليدى/ الحديث traditional / modern، مسيطر غير مسيطر / hegemonic

non-hegemonic، مؤسسى /غير مؤسسى institutional / non_institutional، اقتصادى/ اجتماعى economic/ social، صفوة / غير صفوة elite_ nonelite -استراتيجى / تكتيكى strategic / tactical ومفهومى / عملى /conceptual practical. هذه الثنائيات لا تعكس فقط الفرق المطلق الذى يدرك بين المجتمعات الحديثة و "التقليدية" بل توحى أيضا بوجود صراعات داخل الحداثة نفسها.

إن ما تعكسه هذه التعارضات هى الصراعات الطبقية للحداثة والتى يتولاها كثير من مثقفى القرن العشرين الذين كان لهم تأثير فى تطور النظرية الاجتماعية والثقافية وخاصة فى علم الاجتماع sociology والدراسات الثقافية. إن الدراسات الثقافية، وهى ميدان كانت أجنداته ومقارباته مؤثرة بشكل خاص فى تكوين النظرية الأثرية، جعلت ميدانها دراسة الثقافة الشعبية / الجماهير، وجعلت مشروعها – بدرجة كبيرة – دعم هذه الثقافة. تضمن هذا المشروع تشجيع التدخلات التكتيكية والمسروقة stolenوالرجعية لـ "الناس العاديين" فى المنتجات المسيطرة والغبية والساذجة للثقافة المسيطرة. إبتداء من تطلعات المشاركين فى كوميونة باريس Paris communards لتحطيم كاتدرائية نوتردام Notre-Dame إلى إفساد ليلة فى الأوبرا بواسطة أخوان ماركس Marx Brothersوإعادة إسناد الأوديسة Odyssey إلى هومر سيمبسون Homer Sempson كانت النظرة إلى الثقافة العالية على أنها جسم غريب يجب تحطيمه أو انتهاكه أو السخرية منه ولكن ليس على أنه شيء له أى صلة ذات معنى بحياة الناس العاديين.

وطبقا لألتسر "١٩٧١" علينا تصنيف جميع المؤسسات الثقافية والتعليمية كأجهزة أيديولوجية للدولة مصممة لخلق وعى زائف حول علاقات اجتماعية واقتصادية حقيقية. ويجب أن يكون غرس الكتابة هو الأعلى من بين هذه الأفعال المسيطرة، وهو فعل- طبقا لده سرتو - يؤهل للدخول فى مجتمع رأسمالي قاهر Conguecring ١٩٨٤، ١٣١- ٥٣. وعلى الرغم من أن هذا الفرد قد يكون شريكا فى مغامرات استعمارية جديدة neo- colonial بالخارج فهو يستمر فى بلده يخوض معركة خاسرة ضد هذه الأبنية الثقافية والاقتصادية السائدة متسلحاً فقط بذكائه وبزوج جديد من الأحذية وكميات من الوقت فى تناقص دائم. وعلى الرغم من أن الحقيقة الواضحة هى أن كل هؤلاء المفكرين هم أعضاء فى الصفوة التى يحتقرونها من قلوبهم وأنهم مدركون بوضوح أن هناك فى الحقيقة قدراً كبيراً من التداخل overlap بين التشكيلات الاجتماعية "العملية" والمسيطرة وان بعض التشكيلات غير المسيطرة يمكنها أن تكون جائرة تماما كنقيضها، فإن عادات التفكير الثنائية هذه والتى هى محل جدل تظل صامدة. أن الموتيفات الراسخة للمعارضة الثنائية فى أعمال مثل هؤلاء المنظّرين الاجتماعيين ربما لا تعكس فقط العلاقات الطبيعية فى الحداثة Modernity ولكنها تعكس أيضا حقيقة أننا وصلنا تقريباً إلى النقطة التى لا تكون لثقافتنا "خارج" outside، لا شئ يمكن أن يلعب بشكل مقنع دور "الآخر" مما ينتج عنه عقبة متخيلة imaginative ونظرية أمام محاولة إعادة تصور ما ضى له "آخرون" عديدون وليس له مركز واضح.

يمكن رؤية عواقب طريقة التفكير هذه فى نظريات جون بينز John Baines وكريستوفر آير Christopher Eyre عن الإلمام بالقراءة والكتابة literacy فى المجتمع المصرى القديم. "بينز ١٩٨٣". بادئان من افتراض أنه ليس هناك وبشكل مغلق أكثر من واحد إلى خمسة فى المائة من السكان كانوا يعرفون القراءة والكتابة "بينز وآير ١٩٨٣" يشرح بينز وآير ثقافة الصفوة المصرية كنمو صغير لا أهمية له فى جسد المجتمع غير المتعلم من النوع الذى يمكن لمعظم الأنثروبولوجيين أن يتعرفوا عليه. وعلى الرغم من أن الصفوة قد خلقت مؤسسات تجعل نفسها تعيش إلى الأبد self – perpetuating لصالحها الخاص فإن هذه المؤسسات كانت بدائية كما كانت الثقافة المادية التى صنعت فى معظمها لأغراض الاستعراض الاجتماعى والاحتفالي كالنوع الموجود فى المجتمعات الصغيرة مثل مجتمع القبليين الذى وصفه بورديبه. وحتى نظام الكتابة كان مخادعاً fraudulent حيث إنه فى الحقيقة لم يحاول أن يطابق اللغة المنطوقة بينز ١٩٨٩، ٤٧٣.

يمكن إرجاع مقاربة بينز وآير إلى عملية تشكيل نظري يصفها دو سرتو بأنها "قطع وقلب" cut- out and turn over ١٩٨٤، ٦٢–٤. فى هذه العملية يفصل العالم جزءا من البيانات يصبح رقما للكتابة عن الكل ثم يقلبه حتى يصبح مفهوماً ومضيئاً لخطابه كله. لم يفصل بينز وآير ثقافة مجتمع الصفوة المصرى عن سياقه الاجتماعى الكامل فقط لكنهما قاما بقلب أهميته الواضحة إلى شئ غير مهم بالمرة. إن تفاهة ثقافة الصفوة تكشف أن مصر كانت رغم كل شئ

مجتمعاً تقليدياً أمّياً يمكن تفسيره بسهولة باستخدام نماذج مثل مفهوم جاك جودى Jack Goody عن التعلم خارج إطار الكتب المقدسة. هذا "القلب" النظرى العظيم يمكن أيضا ربطه بالإطار الثنائى للتفكير الذى ذكرناه قبلاً. إذا كانت ثقافة الحداثة تفترض مقدماً محو الأمية فى العالم كله universal literacy إذن فثقافة الآخر لا بد أن تتضمن نقيضها opposite. فإذا كانت الحداثة قد أخرجت مؤسسات قانونية واقتصادية وثقافية مسيطرة فإن هذه المؤسسات لا يمكن أن يحتمل وجودها فى مكان آخر.

وعلى الرغم من أن أيا من العالمين "بنيزو، أير" لم يصل إلى هذه النتائج بكلمات كثيرة يجب أن نوضح أن الدراسات الحالية لمجتمعات ما قبل المجتمع الحديث pre- modern societies تميل إلى التركيز على الطابع المؤقت و"العملى" لهذه المجتمعات. حتى أبحاث فوكو Foucault فى الأبنية المسيطرة hegemonic structures مثل السجن والمصحة العقلية أماطت اللثام عن ممارسات كانت تميل إلى أن تضعف من أداء وظيفتها. ويبدو أنه حتى أكثر التشكيلات الاجتماعية اتساما بالطابع المؤسسى والأكثر هيكلة وميكنة automated تخضع لـ "التدخلات" العملية كما أوضح دو سرتو "١٩٨٤، ٤٥-٩". فأي تشكيل اجتماعى تقريبا يمكن أن يكون له طابع مؤسسى وطابع مؤقت، وذلك حسب الزمن والتطور والقصد intention ونوع الناس المنخرطين فيه.

إن المجتمع المؤسسى الحديث بدأ أصلا، كما هو واضح، فى مكان ما وهو نتاج تطور طويل وأيضًا فترات نمو وانكماش. لقد قدمت الهياكل الحكومية

البيروقراطية فى مصر وبلاد ما بين النهرين Mesopotamia نموذجا تم اتباعه وتطويره بشكل متقطع لآلاف السنين. إن خلق طبقة مثقفين intelligentsia لا يتطلب بالضرورة بيوتا ضخمة أو حاسبات كبيرة لكنه يتطلب وقت فراغ لتطوير الكتب وتعليم القراءة والكتابة. بالإضافة إلى ذلك فإن وجود حضارتنا فى حد ذاته وتاريخها السابق يفترضان مسبقا تشكيلاً وسيطًا بينها وبين المجتمع التقليدى الأمى non- literate. وعلى الرغم من أن معرفة القراءة والكتابة ترجع بالتأكيد إلى الطبقة فهى أيضا أمر يتعلق بالدرجة degree مع وجود مستويات متباينة من معرفة القراءة والكتابة معدّة لتناسب الحاجات العملية لفاعلين اجتماعيين مختلفين كثيرين. وعلى الرغم من أنه كان هناك بالتأكيد ضغط من التشكيلات التى تنتمى إلى غير الصفوة على الثقافة المصرية العليا كما كان هناك فى الاتجاه الآخر (وهذا ليس فقط فى وقت الضريبة عندما كان الكتبة يظهرون فى ارض الفلاح مع فرقة من الجند لجمع المال) ومع ذلك فقد نفترض أن هذه لم تكن عوالم منفصلة ولكنها جزء من مجتمع مشارك فى ثقافة مشتركة. وعلى الرغم من أني أعترف بصراحة أن الثقافة المصرية المالية كانت تشكيلاً من صنع الصفوة القصد منه توضيح طبيعية naturalness العلاقات الاجتماعية وجعلها مستمرة الوجود خادمة بهذا مصالح الطبقة السائدة فيجب توضيح أن الثروة التى خلقتها القيمة الفائضة surplus value التى ولدتها السلع والخدمات التى قدمها باقى المجتمع هى التى جعلت هذه الثقافة ممكنة. ليس هذا فقط، إن منتجاتها هى كانت نتيجة - سواء مباشرة أو بشكل غير مباشر- عمل ليس صفوويا ماهراً كان أوغير ماهر. وعلى الرغم من أن بعض أشكال

الإنتاج الثقافي كان من عمل الصفوة أنفسهم فإن معظمها تولد عن طريق الآخرين على الرغم من أنهم كان يمكنهم بهذه الأعمال أن يحققوا حراكا اجتماعيا إلا أنهم ظلوا في معظم الأحيان خارج الطبقة الحاكمة. هكذا يمكننا أن نميز حتى وجود إمكانيات أكبر للتفاعلات الاجتماعية والثقافية بين الطبقات.

ويجب أيضا أن نتذكر أن المجتمع تطور عبر الزمن. فتماما كما ارتقت المجتمعات الحديثة المتطورة من تشكيلات معقدة ما قبل حديثة premodern كذلك نشأت في الأصل المجتمعات المعقدة في الشرق الأدنى Near East في مصر وبلاد ما بين النهرين من مجتمعات صغيرة. إن تكوين الدولة والذى حدث في أواخر الألف سنة الرابعة قد سبقه تطوير مجتمع هرمي hierarchical على أساس طبقي عمل على تركيز الثروة المادية في أيدي صفوة (بارد Bard ١٩٩٤) وقد سهل هذا نمو جهاز أيديولوجي قدم الأساس المنطقي لخلق هذه المجتمع الطبقي العملية. "كمب kemp / ١٩٨٩" وفي الناحية الأخرى من هذه العملية في القرون من الثالث إلى الخامس مما يسمى الحقبة الشائعة Common Era نرى أن أجهزة الدولة الأيديولوجية هذه تتحول تدريجياً إلى مؤسسات محلية يتم رعايتها بطريقة "عملية" مثل الأبنية الاجتماعية social structures للقبليين أو بالي أو نماذجها الأصلية prototypes في فترة ما قبل الأسرات فُرانكفورتر ١٩٩٧ . وبالمثل، فان الموقع في البناء الهرمي الطبقي سيملى الشكل الذى يأخذه التعبير الاجتماعي. وكما لاحظ دو سرتو فان الروتينيات العملية والثقافات الشفوية ستظل باقية في المجتمع المتقدم الحديث. ولذا فعلينا بالتأكيد أن نتوقع

أن نجدها فى مصر الفرعونية بين الطبقات المصرية غير طبقة الصفوة حتى لو لم تكن مكتفية بذاتها self_sufficient اجتماعيًا أو ثقافيًا كما قلت من قبل.

والآن قد حاولنا تعريف المجتمع المصرى الفرعونى على نحو يضعه فى مكان ما بين مجتمع صغير أمى non literate وبين حداثة مؤسسية institutionalized modernity ناضجة طبقاً لهذا التعريف تصبح ثقافة الصفوة نتاجاً لكل من القاعدة base والبنية الفوقية superstructure نصبح فى وضع يمكننا أن نقرر فيه ما هى المواد التى يمكن أن يتكون منها تاريخ الأداء أو الأدائية فى هذه الثقافة من الواضح أن النطاق الكامل من الأنشطة التى تتضمنها تعريفات هذه المصطلحات التى فحصناها فى المقدمة لا يمكن تغطيتها فى هذه الدراسة الموجزة. إلى جانب ذلك، إن تفسير كل فعل action أو فعل كلام على أنه نشاط منظم يحدث أمام شهود هو فى الحقيقة تعريف واسع أكثر مما ينبغى لنشاط يعنى شيئًا أكثر تحديدًا بدرجة كبيرة بالنسبة لمعظم القراء والباحثين. عندما يتحدث الأنثروبولوجيون عن أداءات performances فهم يعنون بصفة عامة الروتينيات المنظمة ذات الطبيعة المتعارف عليها conventional nature، والتى لها معانٍ اجتماعية و/أو دينية مثل حفلات الزفاف أو الجنازات أو أعياد الحصاد. يمكن لهذه الروتينيات أن تقدم أمام المجتمع، وربما تتطلب قدرًا ما من اشتراكهم أو قد تحدث فى مكان أكثر خصوصية بواسطة عدد قليل من الممثلين actors. كما فى حالة جلسات قص الحكايات أو إدخال شخص جديد فى جماعة قائمة initiation أو فى ممارسات طقسية. عندما يتحدث المؤرخون

الاجتماعيون عن الأداء ربما يقصدون الأداء الدرامى من النوع الذى يرى فى المسرح الكلاسيكي الإغريقي أو مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى أو الدراما الإليزابيثية Elizabethan أو فى مسرحيات الأقنعة فى البلاط الملكى أو طقوس التتويج coronation والجولات الملكية / royal progresses والكارينفالات carnivals والمظاهرات riots وحفلات التخرج ceremonies graduation والمحاكم ومجالس التشريع Legislatures هذا بالإضافة إلى احتفالات الزفاف والجنازات التى ذكرناها بأعلى. وتعكس اهتمامات العلماء هذه بدورها أفكارا عن الأداء فى الثقافة المعاصرة، هذه الأفكار تقدم بصفة عامة على أساس فكرة المؤدين المحترفين (أو على الأقل الذين يعدون للاحتراف) الذين يؤدون عملاً روتينيًا أمام جمهور غالباً ما يدفع مقابلاً لحق الاستمتاع. وعلى الرغم من أن هذه التوقعات لا تتفق فى الواقع مع الأنشطة التى كانت تتم فى المجتمعات الماضية إلا أنها تصلح كدليل لأنواع الأنشطة التى نقرر دراستها.

سننظر فى هذا الكتاب فى احتفالات المجتمع مثل الجنازات وهى موثقة بطريقة أفضل من حفلات الزفاف فى السجل الأركيولوجى والمواكب التاريخية pageants السياسية مثل حفلات التتويج والاحتفالات المعروفة باليوبيل Jubilees والأحداث الدينية مثل أداء الطقوس الدينية وبعض الأفعال "السرية" الأخرى، وسنبحث كذلك عن أدلة وجود مناسبات لحفلات أصغر مثل احتفالات السحر غير الرسمية والحفلات الموسيقية وعروض الرقص هذا إلى جانب الوجود المحتمل للقص الشفوى للحكايات وأنواع مشابهة من العروض المؤسسة

على نصوص. وعلى الرغم من أن بعض هذه الأدلة يأتى من السجل الأركيولوجى لثقافة مادية فإن كثيرًا منها يوجد فى النصوص والصور التى تأتى من المستندات والآثار التاريخية فى مواقع الصفوة.

إن الإلهام بهذا البحث قدمته مجموعة خاصة جدا من النصوص وجدت فى معابد الفترة الإغريقية الرومانية وبعض كتب البردى. وتقدم هذه المصادر التى سيأتي وصفها بتفصيل أكبر فيما بعد، استبصارًا متفردًا فى مختلف أنواع العروض التى قدمت فى المعابد أو بالقرب منها فى هذه الفترة. وهى تصف - إما عن طريق التضمين أو بشكل محدد تماما - كيف يمكن لعملية معينة أن تؤدى. ففى إسنا وجد القداس الخاص باحتفالات معينة والنصوص التى كانت تتلى فيه، وفى إدفو عثر على نقوش طويلة تصحبها صور تقدم مسرحة dramatization لانتصار حورس رب الأرباب على أعدائه واعتلائه العرش. وفى دندرة تقدم النصوص والصور تعليمات مفصلة عن كيفية تمثيل عودة أبيه أوزوريس إلى الحياة من خلال شكلين figures صغيرين للإله (درتشين Derchain ١٩٨١). وهناك ورقة بردى موجودة الآن فى فيينا تقدم إجراءات عملية تحنيط العجل أبيس Apis المقدس من منف Memphis يمكن مقارنتها بهذه النقوش، كما يمكن أن نقارن بها أيضا نسختين من كتاب آخر يذكر التلاوات recitations التى تناسب مواقع مفصلية junctures متنوعة فى طقس التحنيط وفقاً للمعايير المتبعة standard mummification ritual (جيلام Gillam ٢٠٠٠ أ). إن الخصوصية الشديدة لهذه النصوص تجعل من الممكن تمامًا أن نقوم

بأدائها داخل الموقع أو خارجه. وقد قام طلابي فى مرحلة ما قبل التخرج فى "برنامج الدراسات الكلاسيكية والدينية فى جامعة يورك York University بعمل الروتينيات المؤسسة على هذه المصادر. إن الخبرة التى تم اكتسابها فى أداء هذه الأنشطة – فى الوقت الذى هى فيه ذات قيمة تعليمية عالية – مهمة أيضا من منظور العلماء. فهذه الخبرة لا تلقى فقط بعض الضوء على تفصيلات تأدية هذه العمليات لكنها تثير أيضا قضايا أعرض عن دور الأداء فى العبادة الدينية المصرية والمجتمع فى هذه الفترة وأيضًا فى زمن أقدم من تاريخة. ولكى نفهم هذه النصوص بشكل أفضل من الضرورى أن نحاول التعرف على المستندات والمواد الأخرى المكتوبة التى تشهد على هذه الأنشطة من خلال حياة الثقافة المصرية.

وسيتم فحص كل فترة تاريخية بدورها بحثًا عن الأدلة على الأنشطة المؤسسة على الأداء وسنتعامل مع كل المصادر التى لها علاقة بالموضوع بشكل صارم داخل الإطار الزمنى المشهود لها فيه. وعلى الرغم من وجود نزعة تاريخية قوية لدراسة الثقافة المصرية عبر فترة زمنية محددة وبصفة خاصة المستندات الدينية التى من المناسب عرض نصوصها وصورها بالرجوع إلى الخلف فى الزمن فإننى سأحاول أن أتفادى هذه الممارسة. وعلى الرغم من أن الأفعال وخاصة تلك المتعلقة بالعبادات تميل إلى أن تكون ذات طبيعة محافظة فى كل الثقافات إلا أنها قادرة على التطور المفاجئ والتجديدى innovative كما حدث فى فترة تكوين الدولة المصرية، وأيضا فى أواخر الأسرة الثامنة عشر برعاية الحاكم

الهرطقى heterodox إخناتون Akhenaten كمب Kemp ١٩٨٩، ٢٧٦ – ٨٧. وربما نكون متأكدين من أنه ليست هناك فقط أحداث أخرى كتلك مازلنا نجهلها بل إن حتى أكثر هذه الأحداث محافظة كان عرضة للتطور المتزايد incrememtal development. فعلى سبيل المثال حتى لو كان من المحتمل أن النشاط الذى جاء وصفه فى بردية الرامسيوم الدرامية Ramessium Dramatic Papyrus زيته Sethe ١٩٢٧ قد نشأ أصلاً فى المملكة القديمة فقد وجد فى أواخر المملكة المتوسطة وهى فترة اختلفت بشكل كبير عن المملكة الأسبق فيما يتعلق بالظروف الاجتماعية والاقتصادية. دعنا الآن نحاول أن نضع مادتنا داخل إطار بمساعدة نظرة عامة تاريخية موجزة. تقدم فترة ما قبل التاريخ فى مصر " قبل ٣١٠٠م قبل الميلاد" مجموعة كتابات متزايدة increasing لكنها لا تزال محدودة فى مادتها، يمكن استخدامها كدليل على الممارسة المؤسسة على تأدية العروض. وبما أنه لم تكن هناك نصوص قد كتبت قبل نهاية هذا الزمن فإن طريق البحث يظل مغلقا تاركاً فقط بقايا remains بشرية ومادية بالإضافة إلى عدد من المواقع sites تتعلق بالاستيطان settlement وأنشطة أخرى. فى هذه الفترة اختلفت البيئة الفيزيقية اختلافا كبيرًا عن الفترة الحالية "وندورف Wendorf وشيلد Schild ١٩٨٠، ٢٣٦–٤١، ٢٤٥–٥١". كان جزء كبير من منطقة الصحارى[1] يغطيه أرض معشبة وكان القاطنون فى هذه المنطقة يعيشون على نقل المواشى والأغنام من الجبال إلى المراعى باختلاف المواسم. "وندورف وشيلد ١٩٨٠، ٢٦٤ –٧٢" وفى فترة لاحقة كانوا يتحركون بين المناطق الأكثر رطوبة مثل ساحل ووادي النيل Nile Valley والمرتفعات حسب الوقت من السنة أو حسب كل مناخ. فى البداية،

كان جامعو المحاصيل - الصيادون سكان هذه المنطقة قد احترفوا فيما بعد الزراعة وتربية الحيوان، الأمر الذى أدى بالتدريج إلى التفرقة بين الزراع المستقرين ومجموعات الرعاة الرحل الذين نراهم فى الفترات التاريخية. منذ حوالى ٥٠٠٠ سنة قبل الميلاد وجدت مستوطنات صغيرة فى الوادي بينما وجدت خارجه آثار من مواقع المعسكرات camp_sites وحفر للرى ومواقع لتصنيع حجر الصوان "وندورف وشيلد ١٩٨٠"، إن وجود عمليات دفن على مقربة من الوادي منذ ذلك الوقت فصاعدا يدل على وجود معتقدات عن الحياة الأخرى وربما احتفالات بموت الأفراد. إن الحفائر الكثيرة على الصخر التى وجدت فيما هى الآن مناطق صحراوية ترينا أشكالا لآدميين وحيوانات فى علاقتها بعضها ببعض. إنها تتضمن مشاهد للصيد بالإضافة إلى القوارب كماتوجد رسومات مشابهة على الفخار المصنوع فى الوادي. وقد رؤى أن هذه الأشكال تمثل الملك والآلهة كما يعرفون من مصادر المرحلة التاريخية "ويلكينسون ٢٠٠٢" وقد يكون لبعض هذه المناظر مغزى ميثولوجى أو احتفالي.

ونحو نهاية فترة ما قبل الأسرات حوالى ٣٢٠٠ قبل الميلاد تبدأ المقابر فى الجبانات cemetries المجاورة للوادي فى عرض الاختلافات فى كمية وثراء بضاعة المقابر مشيرة إلى نمو الأنظمة الهرمية الاجتماعية القائمة على أساس الاختلافات فى الثروة "بارد ١٩٩٤" والتى أدت بسرعة إلى تكوين عدد من الدول المكوَّنة من مدن city_ states فى الجزء الجنوبى من مصر حالياً، واختراق الثقافات الشمالية بواسطة الثقافات الجنوبية فى شمال الوادي والدلتا

"ويلكينسون ١٩٦٦، ٩٤- ٥". وفى المراكز مثل نقادة Naqada وهيركونبوليس Hierokonpolis يمكن رؤية عمليات دفن بالتفصيل فى مقابر داخل غرف "بارد ١٩٩٤، ٧٧ - ٨١" وكذلك مقصورات محصنة fortified enclosures بها معابد وبها بيوت كبيرة. آدامز Adams 1987، ١٧٦ - ٢٠٢. وتبين المقابر الملكية فى أبيدوس Abydos والتى يرجع تاريخها إلى الفترة الانتقالية transitional period ما بين فترة ما قبل التاريخ المتأخرة وبداية الأسرة الأولى[1] st Dynasty دريير Dreyer 1998 - خصائص مشابهة لتلك الموجودة فى المقابر الملكية فيما بعد والتى أضافت عمليات دفن مرتبطة بالتضحيات ومقصورات enclosures على حافة المنطقة المزروعة مما يوحى بوجود احتفالات جنائزية معقدة. "أوكونور ١٩٨٩".

وتوحي الأدلة من الفترة الزمنية العتيقة Archaic period والتى تضم الأسرتين الأولى والثانية بوجود درجة عالية من الاستمرارية الاجتماعية والثقافية من فترة تكوين الدولة التى سبقتها. وتتوسع المقابر الملكية فى أبيدوس متبعة النماذج المبكرة مع وجود أبنية للدفن متسعة وأعداد كبيرة من عمليات الدفن المتعلقة بالتضحية "هوفمان Hoffman 1979، ٢٧٥ - ٩ " ومراكز احتفالات للتضحية أكبر وأكثر تعقيداً عند حافة الوادي "أوكونور ١٩٨٩؛ ١٩٩٥". وعلى الرغم من توقف عمليات الدفن التضحوية بعد منتصف الأسرة الأولى

١- المنطقة الصحراوية فى شمال أفريقيا تقع شمال السودان وتمتد من ساحل المحيط إلى البحر الأحمر حتى النيل "المترجم".

استمر دفن الأشخاص غير الملكيين بالقرب من المقابر الملكية. وتبّين جبانات الصفوة الأخرى درجة عالية من الثراء المادى وكذلك تطور المعتقدات وبدون شك الاحتفالات حول الموت والحياة الآخرة "ويلكنسون ١٩٩٦، ٨٦ – ٨" إن النقوش القصيرة short الموجودة الآن فى المقابر الملكية ومقابر الصفوة تشير إلى وجود احتفالات دينية ورسمية "سيرانو Serrano 2002 " شهد على كثير منها التاريخ المصرى اللاحق بالإضافة إلى منزل بُنى بشكل متقن استخدم مركزًا للحكومة "هلك Helck 1954، ٩ – ٢٨".

وبحلول الأسرة الثالثة حوالى ٢٧٠٠ قبل الميلاد أصبحت المقبرة الملكية بناء ضخماً أكثر اتقانا يتمركز على هرم ويتكون من مجموعة معقدة من الممرات passageways والأفنية courtyards والأضرحة shrines مما يوحى بإجراءات احتفالية يتزايد تطورها يوماً بعد الآخر. وفيما يلى ذلك فى أواخر الأسرة الثالثة وأوائل الأسرة الرابعة تغير تصميم المقابر الملكية من مقصورة enclosure مستطيلة إلى سلسلة من الأبنية على محور طولى مع هرم ضخم فى الطرف الغربى ومعبد صغير chapel فى الطرف الشرقى على حافة الوادي يتصل بطريق معبد حجرى طويل. وفى الوقت الذى أصبحت فيه الأهرامات فى النهاية أصغر والمعابد أكثر اتقاناً صمد نمط المقبرة الملكية هذا حتى نهاية المملكة القديمة حوالى ٢١٥٠ قبل الميلاد "كمب ١٩٨٩، ٥٣ – ٦٣" وكانت المقابر الملكية دائماً محاطة بجبانة للصفوة مقابرها مزودة بمعابد صغيرة للاحتفال بالمذهب الدينى للمتوفى وتستخدم للتجمعات العائلية فى العطلات الخاصة. أما المقابر

الضخمة فكانت مزينة بالنصوص والرسومات التى تصف العقيدة الدينية للتمثال statue cult واحتفالات الدفن وإعداد القبر وتعرض سيرًا ذاتية عن المتوفَّين وتعطى الكثير من المعلومات الأخرى العارضة incideytal عن الحياة فى هذا الوقت ليتنا نستطيع أن نفسرها "هاربر Harpur1987؛ ليشتيم Lichteim 1990. ونحو نهاية المملكة القديمة أصبحت الصفوة خارج العاصمة أكثر استقلالاً من الناحية الاقتصادية وصنعت مقابرها الخاصة المتقنة والتى كانت تزَّين بنفس الطريقة تقريبًا هاربر ١٩٨٧ ، ١٠؛ قنواتى Kanawati 1973. وبعيدا عن تصوير العقيدة الدينية للمتوفى حيث كانت القرابين offerings من الطعام والشراب تقدم للتمثال فإن معابد هذه القبور تبيِّن الموكب الجنائزي وتحضير المؤن للقبر والوظائف النمطية والإنجازات الحياتية للمتوفى والاحتفالات التى تقوم بها الأسرة فى ذكرى الراحل كذلك الراحلين من الأسلاف "هاربر ١٩٨٧، ٥٩ – ٨٤، ١١٣ – ١٥، ١٣٦ – ٦٩".

لم تظهر قبل نهاية الأسرة الخامسة حوالى ٢٣٥٠ قبل الميلاد النصوص فى غرفة الدفن داخل الأهرامات والتى تتصل بعودة الملك للحياة كمخلوق إلهى. وعلى الرغم من أنه قيل إنها قد تمثِّل بالكامل أو جزئيا "نصا" script للاحتفال الجنائزي إلا أنه لا يمكن إثبات ذلك، ومع ذلك هذه النصوص توحى بالطريقة التى كانوا يتصورون بها هذا المكان "غرفة الدفن"، ولكنها لم توحى بالطريقة التى كان يستخدم بها. "بارتا Barta 1981؛ آلن Allen 1994".

على الرغم من أن الواضح أن الناس فى مصر فى المملكة القديمة لابد وأنهم كانت لهم أنواع مختلفة من الاحتفالات والعروض performances فى حياتهم بعيدًا عن الجنازات وأيام الميت فنحن نعلم القليل عنها. ويمكن أن نجد بعض الأدلة العارضة incidental من أغانى النمل والألعاب games والموسيقى وعروض الرقص واحتفالات الختان فى معابد القبور الخاصة. إن علم آثار الاستيطان لم يكشف اللثام عن الكثير لكى يساعدنا. إن المعابد غير الملكية لها خطط أرضية غير منتظمة irregular ground plans "كمب ١٩٨٩، ٦٥ – ٨٣" وعمليات دفن الطبقات غير طبقة الصفوة هى أكثر شبهًا بمعابد أجدادهم فى ما قبل التاريخ منها بمعابد معاصريهم من الطبقة العليا، مما يوحى بانفصال ثقافي وأيضا اقتصادي كبير بينهم "بينز ١٩٨٩".

إن ممارسات دفن الصفوة المصرية فى الفترات اللاحقة احتفظت بنقاط تشابه كثيرة مع تلك التى كانت فى المملكة القديمة وكانت معابد المقابر تضم مادة يمكن مقارنتها بها comparable material حتى وإن كانت خاضعة للتنوع عبر الزمن. وكانت معدات الدفن تميل إلى أن تصبح أكثر تعقيداً وانتشاراً. وبحلول ٢٠٠٠ قبل الميلاد كانت عمليات دفن الموسرين الخاصة تزوَّد بمجموعات من النصوص شبيهة بتلك المنقوشة قبل ذلك على الأهرامات الملكية. "هيز ١٩٥٣، ٢٠٢ – ٣٠؛ لسكو Lesco 1991، ١٠١ – ٣". وجزئيا بسبب تفضيلات علماء الآثار والمستكشفين الأسبق، وجزئيا من خلال أحداث البقاء accidents of survival فإن قدراً كبيرًا من معلوماتنا عن الثقافة المصرية يأتى من مستودعات

deposits ومواقع الجنازات. وعلى الرغم من أن هذا من شأنه أن يخفى كثيرًا من الحياة المصرية عنا فهو يوحى أيضا بأن الجنازات والآثار القديمة المتعلقة بمستودع الجثث كانت مناسبة مهمة للاستعراض display الاجتماعى والإنفاق اللافت للنظر كما هو الحال فى بعض الثقافات الآن مثل بالى Bali.

وحوالي ٢١٥٠ قبل الميلاد انتهت المملكة القديمة وفقدت الصفوة الحاكمة قبضتها على السلطة. توقف بناء المقابر الملكية ذات الحجم الضخم وتدهور تعقيد sophistication وثراء الثقافة المادية مؤقتا. وبحلول ٢٠٠٠ قبل الميلاد توحدت البلاد تحت حكّام من الجنوب حاولوا إعادة خلق عالم المملكة القديمة من خلال إنشاء أماكن إدارية وأماكن للعبادات وللدفن وإحياء الأساليب السابقة فى الفنون المرئية والنصية للصفوة.

إن الاحتفاظ بالنصوص الأدبية على ورق البردي من المملكة المتوسطة يقدم مصدرا آخر للمعرفة عن الأفعال acts المؤسسة على الأداء والأفعال الاحتفالية فى الحياة المصرية. فهذه الأعمال المكتوبة بأسلوب "واقعى" تصف التفاعلات بين أفراد الطبقات المختلفة والروتينيات الاجتماعية والقضائية والاحتفالات الجنائزية والملكية وأعمال الدفن لأعضاء الصفوة "باركنسون Parkinson 2002".

وهناك مستوطنة مخططة planned تمت المحافظة عليها جيدًا كان القصد منها خدمة مجمعات complexes الاهرام الملكية والتى كانت دائماً مضاعفات multipliers اقتصادية كانت تقع فى غروب Gurob فى الفيوم تمدنا بفرصة

ربط مجموعة من النصوص بأماكن معيشة حقيقية. وعلى الرغم من أن الموقع يمدنا بقليل من المصادر التسجيلية إلا أنه يمدنا بثروة من المادة الأدبية والتقنية والدينية مشيراً إلى تنوع فى الحرف occupational وربما حتى إلى تنوع اجتماعي فى هذا المجتمع "كمب ١٩٨٩، ١٤٩-٥٧". إن ما يوحى بوجود احتفالات فى ذلك المجتمع هو ظهور منطقة للاحتفالات التذكارية العامة فى أبيدوس وموقع مقابر الملوك الأوائل والذى يرتبط بأوزيريس Osiris إله الموتى والبعث.

إن احتفالات اللعن execration الرسمية مثل تلك التى كانت تتم فى المملكة القديمة لها ما يشهد عليها فى هذه الفترة. وهناك مثال مفصل بشكل خاص تم العثور عليه فى حفائر قلعة مرجيسا Mirgissaالواقعة على الحدود فى النوبة منذ منتصف الأسرة الثانية عشرة "ڤيلا 1963 Vila". ومع ذلك فأكبر دليل على النشاط التمثيلى فى فترة المملكة المتوسطة هو كتاب من ورق البردي، وهو ما أطلق عليه اسم بردية "الرامسيوم الدرامية" Ramesseum Dramatic Papyrus وهو عمل فريد فى مجموعة النصوص المصرية وهو يجمع بين نص ونقوش بطريقة زخرفة الحائط الموجودة فى المعابد والمقابر. ويبدو أن محتواه والذى يحكى تولى حورس Horus ملك مصر يأخذ شكل "نص" درامي مثل تلك النصوص فى العصر البطلمى Ptolemaic "زيته Sethe، ١٩٢٨".

انتهت المملكة المتوسطة فى وقت ما بعد ١٧٥٠ قبل الميلاد بالتفتيت السياسى للبلاد وسيادة جزئها الشمالي بواسطة الأجانب المعروفين بـ هكاو خاسوت Heaau Khasut باللغة المصرية حكام الدول الأجنبية وفيما بعد فى اللغة

الإغريقية باسم الهكسوس Hyksos. هذا الشعب والذى نشأ أصلا فى كنعان Canaanسيطر على كل البلاد الواقعة فى شرق البحر الأبيض المتوسط Levant فيما بين القرن السابع عشر والخامس عشر قبل الميلاد "ردفورد Redford 1992، ٩٨ – ١٢٢". وبحلول سنة ١٥٥٠ قبل الميلاد كان الحكام الأصليون لجنوب مصر قد طردوا الهكسوس خارج البلاد وبدأوا سياسة توسع عدوانى حربي وسياسي داخل البلاد الواقعة شرق البحر الأبيض المتوسط والنوبة. وكان لهذا عدد من التأثيرات الاجتماعية والاقتصادية المهمة.

أولاً : وقبل كل شيء كان هناك تدفق عظيم من الثروة المادية : فى البداية من خلال النهب وفيما بعد من خلال التجارة والهدايا الدبلوماسية. وعلى الرغم من أن هذه الثروة فى البداية وجدت طريقها إلى خزائن المعبد وخزائن الدولة وإلا أن تأثيراتها الاقتصادية فيما يبدو أخذت بالتدريج تتسرب trickled إلى الطبقات الدنيا من المجتمع عبر المائة وخمسين عاماً التالية.

ثانيا : كان المصريون معرضين exposed للأجانب ولثقافتهم بدرجة عالية من الكثافة intensity أكثر من أى وقت مضى على الإطلاق. وسواء كانوا سجناء حرب أو شخصيات أجنبية مهمة أو رهائن أو تجاراً أو خبراء حرفيين أو مجرد أصدقاء، فقد أثر هؤلاء الناس على اللغة والفنون والحرف وموضات الملابس modes of dress وممارسة الشعائر الدينية وحتى على المعمار architecture "ردفورد ١٩٩٢، ١٩٢–٢٣٧ ".

إن الاستحواذ على "إمبراطورية" أجنبية من ناحية والتدفق الهائل من الناس والبضائع من ناحية أخرى كان يتطلب هيكلا إدارياً أكثر تعقيداً بكثير مما كان مطلوبًا من قبل . وهكذا، مبكراً منذ أوائل الأسرة الثامنة عشرة فصاعدًا كان يبدو أن هناك سياسة حكومية متعمَّدة لتدريب طبقة من الكتبة scribal class وتوزيعها على نطاق واسع. وسعى البيت الحاكم للأسرة الثامنة عشرة إلى تأكيد ثروته وتأثيره السياسى الذى لم يسبق له مثيل بتجديدات واسعة extensive فى المعابد الموجودة وإقامة مبان جديدة كثيرة فى المواقع المقدسة. فحلت الأبنية الحجرية ذات السيمترية symmetrical محل المباني الصغيرة التى كثيراً ما كانت غير منتظمة الشكل والتى تنتمي إلى الماضى، وكثيرا ما كان ذلك على نطاق واسع. ويرينا معبد إله مدينة الحكام آمون Amun فى طيبة Thebes حالياً الأقصر Luxor نمواً لمجمع عملاق من المباني الحجرية ولكن أيضا شبكة نامية من البوابات وقاعات معمَّدة pillared halls بالغة الضخامة وأفنية وطرقًا للمواكب. وتوثق النصوص والصور فى المعابد تطور حياة عامة للإله تتصل بشكل لا يمكن فصله بحياة الملك. إن الملكية monarchy المصرية تتحول بشكل واضح إلى مؤسسة عامة عاكسة "للحياة" specular. وصل هذا التيار إلى ذروته فى فترة حكم أمنحتب الرابع Amenhotep Iv ابن أمنحتب الثالث Amenhotep III الذى تبرأ من آلهة مصر وأحل محلهم إلهاً مجردا للشمس له وحده الاتصال المباشر به. ومع أن تجربة أخناتون الاجتماعية فاشلة إلا أنها تسمح لنا أن نرى كيف أن تطور الملكية العاكسة specular ودينها الرسمى كان يعتمد على وجود شعب متعلم متحضر urbanized كجمهور متفرج audience "كمب ١٩٨٩، ١٨٣

– ٢٣١، ٢٦٣– ٧٩ "، وعلى الرغم من أن خلفاء إخناتون عادوا إلى إيديولوجية أكثر تقليدية وإلى عقيدة للدولة state cult إلا أنهم مع ذلك احتفظوا بالعروض الاحتفالية الشعبية public spectacle التى طورها ملوك الأسرة الثامنة عشرة كمب، فى نفس المكان المأخوذ منه المقتطف". وعلى الرغم من أن كل ملوك المملكة الجديدة تقريبا قد دفنوا فى مقابر أخفيت فى التلال الغربية للأقصر فقد شيدوا معابد كبيرة فى الوادي، أمام التلال والتى كانت مراكز مهمة للحياة الاحتفالية والاقتصادية، كانت تستخدم فى أثناء حياة الحاكم وأيضًا بعد موته. وقد ساعدت الحاجة إلى عمال فى الموقع ليبنوا هذه المقابر أيضًا فى تقديم واحد من أفضل المجتمعات توثيقًا فى العالم القديم.

إن قرية عمال بناء المدافن فى دير المدينة Deir el-Medina غرب الأقصر ظلت مأهولة occupied منذ حكم تحتمس الأول Thutmose I حتى نهاية الأسرة العشرين، وهى فترة تربو على أربعمائة سنة. كانت القرية تقع فى الصحراء منعزلة عن الوادي والمستوطنات الأخرى. من الواضح أن ذلك كان للحفاظ على سر موقع المقابر الملكية – وكان سكانها يتلقون الطعام والماء عن طريق الإدارة المركزية للمدفن كجزء من أجورهم. وبحلول فترة رمسيس Ramesside period من القرن الثالث عشر إلى القرن الثانى عشر قبل الميلاد كان كثير من سكان قرية بناء المدافن، يعيشون فى قدر طيب من الرفاهية مع بيوت مزخرفة ومقابر عائلية متقنة وقدر كبير من الإلمام بالقراءة والكتابة. فنحن نراهم وهم يشتركون فى أنشطة المجتمع مثل الاحتفالات الدينية كظهور صورة

الإله المحلى عن طريق الوحي oracular image وهى شبيهة بالأنشطة التى كانت تتم فى المعابد الكبرى عبر النهر، أو نراهم عاكفين على الأنشطة السياسية مثل تنظيم الإضـرابات والمظاهرات التى يولدها الخلل disruption فى إمـدادات الطعام. وقد انتهت الحياة فى هذه القرية فى الجزء الأخير من القرن الثانى عشر قبل الميلاد عندما جعلت جماعات من الليبيين المغيرين الحياة هناك أمرًا غير آمن "ماكدول Mcdowell 1999".

وتميزت الفترة المسماة بالفترة الوسيطة الثالثة Third Intermediate Period 1100- 712قبل الميلاد التى تلت المملكة الجديدة بالتفتيت السياسى politial fragmentation والعنف المهلك والغزو الأجنبي. ولم تكن، مع ذلك، فترة كساد ثقافي. فقد ازدهر الفن المرئى visual وتم تقديم تكنولوجيات technologies جديدة مثل أعمال المعادن كما تم تقديم شكل من الكتابة اليدوية الأكثر اقترابا من مستخدمها هى الديموطيقية Demotic. ويبدو أن كبار كهنة معبد آمون فى طيبة الذين سيطروا على مصر العليا بعد نهاية المملكة الجديدة قد واصلوا تقاليد العرض الاحتفالى الطقسى التى أنشئت فى الأسرة الثامنة عشرة "ميزلويك Mysliwiec 2000، ١٧-٦٧".

وحوالي سنة ٧٣٠ قبل الميلاد غزا مصر الباى النوبي Nubian Piye حاكم مملكة كوش Kush واحد محبي آمون المتحمسين. هزم حكام شمال مصر الذين اعتبرهم أجانب غير نظيفين unclean ونقى العقيدة واحتفى بها فى كل المعابد الكبرى وخاصة معبد آمون فى طيبة حيث مكث هناك فترة عيد أوبت Opet

الكبير ذى المواكب. وقد كان للياى وخلفائه السيطرة الكافية على مصادر الثروة والعمالة ليقوم بمشروعات تشييد على نطاق واسع فى عدد من المواقع المقدسة وهو شئ لم يتم عمله عبر أكثر من أربعمائة سنة. ويتميز المعمار فى الفترة الكوشية Kushite بالتجديد المتمثِّل فى البهو ذى الأعمدة المفتوح الموجود فى الأفنية أو على طول طرق الاحتفالات بالإضافة إلى البوابات الضخمة، مما يوحى بالأهمية المستمرة للمواكب الاحتفالية التى وجدت فى المملكة الجديدة والتى ألمحت إلى الدور المتوسع expanded role الذى قامت به. "موركوت Morkot 1999، ١٦٧- ٢٥٠ ". ويعد الغزو الآشوري Assyrian سنة ٦٧٤ قبل الميلاد ترك الكوشيون مصر وأصبح يسيطر عليها ملوك من مدينة سايس Sais في الشمال. وحذا هؤلاء الحكام حذو الكوشيين فى أنهم توسعوا فى إعادة البناء فى المواقع المقدسة وطوروا أسلوبًا ثقافيًا يعود إلى المملكة القديمة "زمن الاجداد" وهو عصر ينظر إليه على أنه عصر ذهبي. وكانت أبرز مشروعاتهم إعادة تجديد التجهيزات الجنائزية installations المتعلقة بعبادة العجل المقدس أبيس وهى عبادة حيوانية فى منف نشأت فى الأصل فى بداية الأسرة الأولى "ميزلويك ٢٠٠٠، ١٠٥- ٣٤". ومع الغزو الفارسي persian فى سنة ٥٢٥ قبل الميلاد أنتهى الاستقلال السياسى لمصر، هذا فضلا عن فترة خمسة وسبعين عاما من الثورة فى أثناء القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد (الأسرات من ٢٨ إلى ٣٠)، ومع ذلك استمرت قوة ومكانة المعابد مما جعلها مراكز للحياة الثقافية واكتسبت عبادات الحيوان بصفة خاصة شعبية "ميسويك ٢٠٠٠، ١٣٥ – ٧٦".

وبعد هزيمة الفرس على يد الإسكندر Alexander تولى حكم مصر أتباعه المقدونيون Macedonian والإغريق بعد سنة ٣٣٤ قبل الميلاد. وبحلول سنة ٣٠٠ قبل الميلاد شعر بطليموس Ptolemy حاكم satrap مصر بأنه آمن بما فيه الكفاية لكي يعلن نفسه ملكًا وحكم أحفاده البلاد حتى سنة ٣٠ قبل الميلاد. ومن الواضح أن البطالمة استفادوا من الإطار الإدارى القائم واستغلوا دورهم كحكام تقليديين شبه إلهيين بعضهم بشكل أذكى من الآخرين. وتم إخماد ثورة خطيرة فى جنوب البلاد فى أثناء القرن الثانى قادها كهنة آمون فى طيبة لكنها انتزعت من الحكام الإغريق امتيازات اقتصادية واجتماعية لصالح المراكز الدينية الكبرى الأخرى. وظلت المعابد الوطنية native أسيرة العبادة الملكية خارج الإسكندرية بل ربما تكون حتى قد مارست تأثيرا كبيرا داخلها "بومان Bowman 1986، ١٦٧-٧٠". وفى مقابل استغلال مصادر ثروة البلاد الزراعية وتلك المتعلقة بالمصادر الطبيعية الأخرى بشكل عدوانى aggressive شجع نظام الحكم البطلمى ازدهارا ضخماً للفن والأدب والاحتفالات والعروض التمثيلية. وهذا موثق فى المعابد فى نصوص هيروغليفية وصور غامضة بشكل أكثر عبقرية عما مضى على الإطلاق. هذه هى المصدر الأكثر توثيقاً للمراسم الطقسية والعروض الاحتفالية "درتشان ١٩٨١" لكنها قد ترينا تأثيرات هيلينية Hellenic وأخرى تتصل بالشرق الأدنى Near Eastern بالإضافة إلى أنها تعكس صدى ممارسات وطنية أسبق.

وعندما أصبحت مصر إقليمًا رومانيا فى سنة ٣٠ قبل الميلاد تغير التركيب الادارى والمالى وقل العائد المالى للمعابد لكن نشاط البناء والإنتاج الفنّى فى هذا القطاع استمر على نطاق منخفض إلى حد ما "بومان ١٩٨٦، ٦٥ وما بعدها؛ باجنال Bagnall 1993، ٢٦١- ٧٣". فضلا عن المعابد والأعمال الفنية الأثرية فى هذه الفترة هناك أيضا كمية لم يسبق لها مثيل من الوثائق على ورق البردى ومواقع أثرية وثقافة مادية. ونحن نعلم أن الإنتاج الأدبى المصرى استمر. وترينا المصادر الوثائقية أنه حتى إذا كانت المعابد الكبرى فى حالة تدهور فإن الشعائر الدينية استمرت على نطاق أصغر فى أماكن العبادة الأكثر تواضعا أو حتى فى بيوت الناس "فرانكفورتر ١٩٩٧، ٣٧ - ١٤٤، ٢٣٨ - ٦٤".

وكذلك كانت الجنازات أيضًا موثقة توثيقًا جيدًا فى الأزمنة الإغريقية الرومانية. وكانت عملية تحنيط أوزيريس والإمداد بمعدات دفنه متاحة أمام قسم كبير من الناس أكثر مما كانت عليه فى أى وقت مضى ولدينا الأدلة على كيف كان ثمن هذه الخدمات يحسب ويدفع وكذلك كيف كانت هذه الخدمات تتم "إكرام Ikram ودودسون Dodson 1998، ٤٩ - ٥٢، ١٠٤ - ٥، ١٢٩ - ٣١".

إن طقس التحنيط الموجود على ورق البردى والذى يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الأول الميلادى "سونرون Sauneron 1952؛ جويون ١٩٧٢" يرينا، كما يفعل طقس تحنيط "أبيس فوس Vos 1993" أن التحنيط كان عرضاً تمثيلياً بقدر ما كان عملية فنية. وعلى الرغم من أنه من الواضح أن الأنشطة المؤسسة على الأداء تطورت فى مصر بمساعدة التشجيع الملكى - وفيما بعد - تشجيع الكهنة، وأن

الذى أسرع بنموها كما هو واضح تطور الجمهور المتعلم الحضرى فإن كيفية استمرار هذا التطور وانتهاءه أمر يتطلب دراسة متأنية ومتعلقة بنفس الفترة بدلاً من التعميم التاريخي.

-٢-

العروض التمثيلية من الأزمنة قبل التاريخية حتى نهاية المملكة القديمة

العرض التمثيلى هو بطبيعته ذاتها سريع الزوال. إن محاولة إيجاد دليل عليه فى فترة ما قبل التاريخ البعيد فى مصر، عائدين إلى الخلف فيما وراء الألف سنة الرابعة قبل الميلاد وفى فترة تكوين الدولة التاريخية، عمل ينطوي على التحدي وربما لا طائل منه. ومع ذلك ، يكشف البحث فى تلك الفترة عن الاستمراريات continuities المثيرة للاهتمام وكذا الانقطاعات ruptures عن فترات لاحقة "كلاسيكية" من الحضارة المصرية.

على الرغم من أن الثقافة المحلية فى العصر الحجرى الحديث فيما قبل الأسرات فى مصر السفلى (الدلتا والوادى الأسفل لنهر للنيل) والمرحلة الأولى لثقافة مصر العليا (وادي النهر الأعلى الجنوبي) يوحيان بمجتمع يؤمن بالمساواة، فإن المراحل اللاحقة لحضارة مصر العليا قبل الأسرات أو نقادة Naqada تقدم دليلاً لا لبس فيه على تقسيم المجتمع إلى طبقات stratification بشكل متزايد "بارد ١٩٩٤، ويلكنسون ١٩٩٦". فقد تم التعرف على كثير من منتجات هذه الثقافة بما فيها الفخار الملون وحجر الصوان وأعمال العظم bone والعاج ivory والتيل الملون ونحت الأحجار والحفر فى الصخر على أنها منتجات رفاهية luxury products صنعت من أجل طبقة الصفوة. ومما لا يدعو للدهشة، أن

كثيراً من الزينة المصورة فى هذه الأشياء تم ربطها بالنصوص والرسومات اللاحقة فى حضارة مصر الناضجة.

إن فخار نقادة الملون يبيّن عددا محدوداً من الموتيفات motifs منها قوارب طويلة ذات مجاديف كثيرة وبها كابينات cabins وأشكال نسائية مرفوعة الأذرع وحيوانات مثل الطيور الكبيرة وأشكال رجال أحيانا تظهر على القوارب أو ومعها أسلحة. وهناك أيضا عناصر من المنظر الطبيعى مثل الأشجار والكرانيش المسننّة crenellated friezes التى ربما تمثّل التلال الواقعة على حدود وادي النيل. هكذا يمكن قراءة الزخارف على القدور على أنها مناظر طبيعية بها أشكال حيث تجوب السفن التى تسير بالمجداف والممتلئة برجال مسلحين تجوب النهر الذى تظهر على ضفتيه نساء ذوات أذرع مرفوعة بين الطيور والأشجار. وتوجد هذه الموتيفات أيضًا فى وسائط media أخرى – إمّا فرادى أو معا- فى أعمال النحت والنقش على الصخر فى الصحراء والحفر على العظام والعاج وحتى الرسم على الجدران والأقمشة. وكانت الأشكال ذات الأذرع المرفوعة موضوع جدل شديد: هل هى أشكال لنساء راقصات أو رسومات للإلاهات واللاتى توحى أذرعهن بقرون الماشية، وهو الشكل الذى كان يعتقد أنهن سيظهرن عليه فيما بعد. "جار فينكل Garfinkel 2001"

مواد لتكوين دولة

تتميز نهاية فترة ما قبل الأسرات predynastic period، نقادة الثالث Naqada III والأسرة "صفر"، بالتطور بالغ السرعة للأشكال "العليا" لثقافة الصفوة: المعمار الذى يستخدم الطوب brick architecture والفنون المرئية visual arts - الرسم والرسم بالزيت والنحت الحر freestanding والبارز وكذلك العمل على الحجر والمعدن – والنص الهيروغليفى والذى يبدأ فى التطور حتى قبل هذه الفترة وهو يتصل عن قرب بالرسم drawing. إن قوائم المحتويات dockets أو "البطاقات" التى كانت فى الأصل تلصق بالبضائع المختلفة الموجودة فى مقابر الصفوة وفى المقابر الملكية فى الأسرتين "صفر" والأولى بقيت حتى الآن بينما بقى غيرها القليل. وتكمن قيمتها التاريخية فى أنهم يرجعون تاريخها – هى وكمية المادة الموثقة – إلى سنة صنعها أو جمعها. لم تكن السنين تعد بالأرقام لكنها كانت تسمى حسب الأحداث الهامة التى حدثت فيها . ومن الواضح – لأسباب عملية – أن السنة كانت تسمى ليس طبقًا لحدث منفرد أو غير عادى ولكن طبقًا لحادث مهم يحدث بانتظام سامحين له أن يسمى designated مقدمًا وليس بعد حدوثه. فى فترة تكوين الدولة كان الملك وأجهزته الاقتصادية والأيديولوجية الرسمية والتى كانت تسعى للسيطرة على الدولة بأكملها هم الذين يقدمون المصدر الواضح لمثل هذه الأحداث. وعليه فإن الأحداث المسجلة على هذه البطاقات labels ذات طبيعة احتفالية أو رسمية. وعلى الرغم من أنه فى وقت ما فى الأسرة الثالثة تم الاستغناء عن نظام السنين المسماة لصالح السنين الملكية المرقمة numbered لحكم ملك معين فإن طريقة

تحديد التاريخ الأسبق كما هو واضح قدمت أساس السجلات الحولية annalistic records والتى كونت أجزاؤها fragments مستنداً يعرف بـ "حجر بالرمو Palermo Stone. وعلى الرغم من انه لا يوجد لأى من أجزاء هذه الحوليات annals مصدر ذو توثيق صحيح فإن البيانات المدخلة entries تشبه بشكل كاف "البطاقات" الأسبق فى الزمن لكى توحى بأن لها مصدراً حقيقياً ربما فى الأسرة الخامسة. إن الأحداث المدونة تاريخياً فى هذه الحوليات بالإضافة إلى "البطاقات" والمستندات الأخرى لفترات ما قبل التاريخ والفترات العتيقة Archaic periods لا تمدنا بالمعلومات بشكل خطير من منظور المؤرخ الحديث إلا إنها تقدم إمكانية فهم شئ عن الأحداث الاحتفالية المنتظمة للدولة المصرية المبكرة.

إن حجر بالرمو "شافر Schafer، ١٩٠٢" محفور بخبرة بالأسلوب الكلاسيكي للنقش inscription الهيروغليفي فى المملكة القديمة. من الأسهل كثيرًا ان نقرأه عن أن نقرأ البطاقات labels والمستندات الأخرى الأبكر فى الزمن والتى كثيراً ما تكون رسوما بدون إتقان، ويرجع تاريخها إلى فترة قبل الفترة التى اتخذت فيها كثير من العلامات signs شكلها النهائى. وقد استخدمه العلماء كثيراً كدليل لتفسير هذه العلامات. وقليل فقط من أنواع الأنشطة المختلفة – التى لها ما يشهد عليها فى أجزاء هذا المستند – يغطى الفترة العتيقة :Archaic Period هزيمة الأعداء الداخليين والخارجيين كليهما أقامة المباني والترع، الصناعة وتخصيص التماثيل للآلهة والملوك والاحتفالات الملكية والإلهية والأعياد. إن الأحداث المتصلة بالملك هى الغالبة وقليل منها فقط يقام بصورة غير منتظمة وأكبر الاحتفالات شيوعاً هو إتباع حورس shemsu Hor (Following of Horus)

وعـيـد سـوكـر (the Festival of Sokar (heb sokar وتوحـيـد الأرضين the Uniting of the Two Lands (sema tawy) الدوران حـول الجـدران the Circuit of the Walls (peher inbu) وظهور ملك مـصـر العليـا والسـفلي (kha nesu bity The Appearance of the King of uppet and Lower Egypt). إن عيد السد (the Sed Festival (heb sed وجرى العجل أبيس the Running of the Apis Bull pecherer Hapy) لهمـا أيضا مـا يشـهـد عليهمـا ولكن ليس بنفس التكرار frequency.

وباستثناء "اتبـاع حورس" فإن كل البنود فى القـائمـة موثقـة توثيقـا جيدا فى فتـرات لاحقـة. إن توحيـد الأرضين والدوران حول الجدران وظهور ملك مـصـر العليـا والسـفلي تميل إلى أن تحـدث فى بداية حكم ملك جديد وربما تشيـر إلى تتـويج الملك أو صـعـوده للحكم "ويلكنسـون ١٩٩٩، ٢٠٨-١١ " . وقـد تم توثيق الدوران حول الجدران فيما بعد كسباق race أو مشى walk كان الملك يقوم به حول جدران منف العـاصمة الجديدة لمصر فى عهد الأسرات المبكرة. إن ظهور ملك مصـر العليا والسفلى وتوحيد الأرضين يشيران إلى مفهوم الملكية الثنائية التى من الواضح أنها أخذت شكلها النهائى فى منتصف الأسرة الاولى فى حكم دن Den عندمـا دانت أخيـرا لحُكام مـصـر العليـا السيطرة الكاملة على الجـزء الشـمـالى من البـلاد و"يلكنسـون ١٩٩٩، ٧٥ - ٦ ". وبينمـا يصبح "ظهـور" الملك طريقة تقليدية لوصف صعوده إلى العرش، فإن توحيد القطرين ربما لم يحدث أبدا فى الحـقـيـقـة وهو مـجـاز فـى الفن والنصـوص الهـيـروغليفـيـة يمثّل نبـاتين

بشيرين heraldic plants، يلتفان حول علامة ترمز الوحدة. ومن الناحية التاريخية ربما تكون أهم وحدة تلك التى كانت بين الممالك الرئيسية فى مصر العليا والواقعة فى النوبه Nubet نقادة Naqada وطينة Thinis وهيراكونبوليس Hierakonpolis وليس غزو الشمال الذى جاء بعد ذلك.

إن عيد سد وجرى العجل أبيس كلاهما نشاطان لهما ما يشهد عليهما جيدًا من خلال التاريخ المصرى بأكمله. وجرى العجل أبيس الذى كان يحدث أيضا حول جدران منف كان من الواضح أنه مرتبط بإنشاء هذه المدينة عن طريق حكام مصر المنتصرين فى الأسرة صفر وكان يشير إلى أهمية الماشية فى اقتصاد مصر فى عصر Chalcolithic "ويلكنسون ٢٠٠٣". وعلى الرغم من أن أبيس أصبح حيوانًا له صلة بالغيب وإلهاً هاما فى حد ذاته فى الفترة اللاحقة فقد ارتبط منذ فترة طويلة ارتباطاً وثيقًا بالملك وكان يظهر كناية عن ثراء الملك وتحكمه فى الأرض. كان عيد سد أو عيد التجديد الملكي حدثًا هامًا يحتفل به أيضا طوال التاريخ المصرى على الرغم من انه لم يكن بمثل تكرار الأعياد الأخرى. وعلى الرغم من أنه لم يكن مفهوما أو موثقًا بشكل كامل وأنه تغير بوضوح عبر الزمن إلا أنه مذكور على حجر بالرمو وفى المستندات السابقة من العصر العتيق. قبل أن نتحول إلى ماذا يقول العلماء عن الاحتفال به فى هذه الفترة المبكرة دعنا نفحص ماذا يمكننا أن نعرفه عن صفاته العامة.

عيد "سد" The Sed Festival

هناك ما يشهد على عيد "سد" فى كل فترات التاريخ المصرى لكن الموجود فقط أربع صور تفصيلية عنه تصحبها نصوص قصيرة تشير إليها . ولم يتم حتى الآن التعرف بشكل إيجابى على نص موسع extended لهذا النشاط (لكن انظر فيما يلى، عن بردية الرامسيوم الدرامية) ترجع أقدم صورة مفصلة إلى حكم الملك نى وسررع Ne-user-re فى الأسرة الخامسة وهناك اثنتان من الأسرة الثامنة عشرة لأمنحتب الثالث Amenhotep III وابنه إخناتون Akhenaten ورابعة من الأسرة الثانية والعشرين فى حكم وسوركن الثانى Osorkon II. وفى القرار البطلمى المزدوج اللغة لمنف والمسمى "حجر رشيد" Rosetta Stone يشار إلى عيد "سد" باللغة الإغريقية كـ "عيد الثلاثين عامًا أو thiakontaetridon "بدج Budge 1929، ٦٦". وفى فترات لاحقة كان الملوك يحتفلون بالفعل بالأعياد بعد حكم ثلاثين عامًا وعلى فترات ثلاث سنوات بعد ذلك، لكن كان من الممكن الاحتفال بهذا العيد أيضًا فى فترات غير منتظمة ربما عند الفترات الحاسمة junctures المهمة أو الخطيرة. "فرانكفورت Frankfort 1984، ٨٠". كلمة السد غير مفهومة جيداً، ربما كانت تعنى ذيل tail (كان الملك فى بعض الأحيان يرتدى ذيل عجل) أو اسم الإله ابن آوى jackal الذى يسبق علمه standard فاتح الطريق the opener of the way الملك فى هذه المناسبة وغيرها أو ربما كانت تعنى العباءة الطويلة المميزة التى يرتديها الملك فى جزء من الأحداث. "مارتن Martin 1984" وبينما تظل تفصيلات السد غامضة إلاَّ أن من الواضح أن

أهميته كانت تجديد نشاط rejuvenation الملك. لهذا كانت بعض جوانب تتويج الملك تعاد مثل جلوسه على العرش مرتديًا تاج كل من مصر العليا ومصر السفلي ومثل مبايعة homage الصفوة. ومع ذلك فحتى فترات لاحقة كان السد موثقا توثيقاً أفضل من الصعود إلى العرش. ربما يكون هذا أمراً يتعلق بالذوق والأيديولوجية: يجب الإحساس بأن الملك موجود دائما هناك؛ بهذه الطريقة من الأصعب كثيراً أن يتم تحدى سلطته.

هناك تنوع كبير فيما حدث في السد عبر حياة الثقافة المصرية لكن هناك عناصر معينة لم تتغير وهى سقيفة booth بها عرش مزدوج (أساس sd الهيروغليفية) وعباءة cloak طويلة تغطى الجسم يرتديها الملك وسلم staircase كثيرًا ما يرتبط بالسقيفة وجرى أو مشى الملك بين علامات لها شكل الهلال "سيرانو Serrano 2002، ٧٤-٩". إن نقوش نى وسررع Neuserre البارزة جاءت بعد مادة material أواخر عصر الأسرات وأوائل العصر العتيق بأكثر من خمسمائة عام لكنها كانت جزءاً من نفس التقليد tradition المباشر بدون انقطاع اجتماعي أو ثقافى واضح. لقد تمت دراسة توالى الأحداث الرئيسية بواسطة فيرنر كايزر Werner Kaiser 1971 وهى كما يلى :

يتم عمل طقوس الإنشاء لمبنى يسمى القصر (ah) يغير فيه الملك ملابسه لتناسب أجزاء متنوعة من هذا النشاط. وهناك فحص وتعداد للماشية يتبعه موكب يسير فيه الملك مع أعضاء الصفوة الذين يلعبون أدوارًا مختلفة فى عيد "سد" "هلك Helck 1987، ١١ - ١٢". فى مناسبتين يتلقى الملك البيعة من

الصفوة ثم يجرى مسافة بين علامات على شكل هلال "مستحوذا على الحقل" أى على مملكته. يتقدم الملك قبل جريه علم يعلوه سد ابن آوى jackal Sed فاتح الطريق، ويسند أمر الماشية إلى مشاركين آخرين فى الاحتفال. بعد هذا تغسل قدما الملك ويعود إلى القصر. ينتهى العيد عندما يحمل الملك فى محفة palanquin كحاكم لمصر العليا والسفلى. وخلال الاحتفال بعيد "سد" كان الملك يزور أيضا أضرحة آلهة مصر الرئيسيين ويوزع العطايا على من اشتركوا فى العيد كما يمكن أن نرى من البطاقات وأشياء أخرى وجدت فى مقابر العصر العتيق والمملكة القديمة سيرانو ٢٠٠٢، ٥٨ - ٦٥، ٦٨ - ٧٠.

إن رأس دبوس نعرمر Narmer Macehead من هيراكونبو ليس هو واحد من سلسلة من الأشياء objects النذرية votive الاحتفالية التى وجدت فى مستودع بالمعبد الرئيسى فى هذه المدينة "كوبيل Quibell 1900، اللوحة ٢٦ ب؛ آدامز ١٩٩٥، ٤". إن الزينة على شكل نقش بارز التى حفرت بها تبين لنا عددًا من العناصر الشائعة فى كل أعياد السد. يجلس الملك فى سقيفة على قمة سلم مرتديًا عباءة طويلة وهناك علامات على شكل هلال. وهناك ماشية مصورة فى حظائر. ومع ذلك، هناك ست علامات بدلاً من أربع وثلاثة رجال يجرون بينها وقد ظهروا مقيدى الأيدى. وهناك أيضا أشخاص يخدّمون على الملك يحملون نعليه sandals ويقومون بالتهوية عليه وهى تفصيلة موجودة فى مناظر ملكية أخرى كما هى موجودة فى عيد "سد". ويحملون أيضا عددًا من الأعلام بما فيها علم السد. ويوضع شكل figure فى محفة أمام عرش الملك. وعلى الرغم من أنه

يمكن تقديم تفسيرات أخرى "سيرانو ٢٠٠٢، ٥٣ " يظهر هذا الشكل فى صور أخرى للسد حيث يمكن أن يكون مصمَّمًا على هيئة طفل ملكى أو صورة إلهية divine image كمب ١٩٨٩، ٩٢ - ٣؛ جوهرى Gohary 1992 ، ١١.

ويمكن رؤية العيد بشكل أكثر وضوحًا فى بطاقتين من أبيدوس Abydos إحداهما محفورة والأخرى مصورة "سيرانو ٢٠٠٢، ٦٨". ويبيِّن السجل الأعلى وراء علامة السنة الملك مرتديًا التاج المزدوج وهو يجرى بين مجموعتين من ثلاث علامات مثل تلك التى وجدت على رأس دبوس نعرمر. وراء هذا، بعد ذلك، يجلس فى سقيفة مدرجة مرتديا العباءة الطويلة والتاج المزدوج. والسجل الأسفل للبطاقة المصورة محتفظ به بحالة جيدة تكفى لأن تظهر الملك وهو يطعن فرس النهر hippopotamus برمح.

وهناك ختم من مقبرة من الموظف الكبير حماكة Hemaka يرجع تاريخه إلى هذا الحكم يرينا مشهدين، الملك مرتديًا تاجًا أحمر يجرى وراء عجل وفى التاج الأبيض يجرى وأمامه علم "سد" نحو قرد من نوع البابون baboon ممسك بسلطانية bowl. وهناك جدل كبير حول هذه الصورة. هل تمثل موضوعا واحداً أو موضوعين؟ "سيرانو ٢٠٠٢، ٦٩ - ٧٠" وبما أنه توجد خطوط قاعدية baselinesتحتها، هل تمثل أشكال الملك figures or the king تماثيل statues إيتون - كروب Eaton - Kraub، 1984 ٩٠ - ٩٢. إن كل ما بقى هو حرف ب P من النقش على الجانب الأيسر يوحى بأنه يجب قراءته pecherer Hapy أو "جرى العجل آبيس" وهو حدث يشهد على هذا الحكم فى حجر بالرمو شيفر

١٩٠٢، ٢١. إن وجود قرد بابون فى عيد "سد" له ما يشهد عليه فى النقوش البارزة اللاحقة لنثرى خت. ويرى هلك ١٩٥٠؛ ١٩٨٧، ٩ – ١٠ أن قرد البابون يمثل الملك السابق أو الأجداد، "الأبيض من بين العظماء" the white one of the great، والذى يجرى الملك داخل ضريحه فى نهاية السباق ليتلقى شرابًا من النبيذ.

وهناك تصوير أكثر اكتمالا واتساعًا بالطابع الكهنوتى للسد فى نقوش بارزة محفورة فى الدهاليز تحت أرض مجمع الهرم المدرج Step Ryramid Complex لنثرى خت فى سقارة Saqqara. ويبيِّن اللوح Panelالأول الملك وهو "واقف فى ضريح حورس فى بهدت" وهو مكان التنصيب على العرش "فريدمان Friedman 1995، ٢٠".

وفى المشهد الثانى يجرى الملك بين مجموعتين من العلامات الثلاثية إلى داخل القصر الأبيض. وهذا المبنى يظهر مرتين، أولا باسمه وثانيا بقرد بابون يجلس أعلاه. وهذه بلا شك طريقة ترينا المخلوق داخل المبنى. من الواضح ان القرد البابون الذى يرتدى وشاحًا مزدوجًا مثل ذلك الذى يرتديه الكاهن المرتِّل أو القارئ فى أداء الطقوس الدينية – يوشك على تقديم السلطانية للملك كما نرى على ختم دن Den الذى ناقشناه بأعلى. يرتدى الملك إزارًا قصيرًا يشد على الخصر. ويحمل الوعاء مع شهادة حكمه والتى – طبقا "لهلك 1987 ، ١٠" سيقدمه إلى البابون وفى اللوحة الثالثة يواصل السباق وهو حتى أكثر عريًا إذ يرتدى فقط جرابًا يخفى عضو الذكورة. وقد فسر فريدمان "1995 ، ١٤، ٢٩"

عنوان هذا المشهد على أن الملك يجرى ليس فقط بين العلامات ولكن خارج بوابة على الجانب الجنوبى الغربى للمقصورة enclosure وحول جدرانه. ويلخص هذا الجرى "الطواف حول الجدران" the circuit of the walls والمرتبط بصعود الملك إلى العرش فى المستندات المبكرة.

ويبيِّن اللوح الرابع مشهدًا مشابهًا جدًا فيمًا عدا أن إحدى الصور الهيروغليفية الناطقة بالحياة والموجودة فى هذه المشاهد مبيَّنة على شكل إيماءة فرح gesture of rejoicing توحى بأن السباق تم بنجاح. وترينا الصورتان الأخيرتان الملك مرتديًا الملابس كما فى المشهد الأول وهو يقف فى ضريح حورس من لتوبوليس Letopolis أو شمين Shmin (وهو مكان شمال منف مباشرة)، وأخيرا فى البرور perwer أو البيت الكبير وهو الضريح الوطنى لمصر العليا. ولا توجد صورة للملك وهو جالس فى السقيفة مرتديًا عباءته الطويلة لأن هناك طبعة لصورة مجسمة موجودة إما فى سردابه serdab أو فى غرفة التمثال فى الجانب الشمالى فى الهرم لا يظهر فيها مرتدياً العباءة "لا سميث Smith 1981 ، ٥٣".

بالإضافة إلى ذلك، هناك سقيفة حقيقية كاملة بمجموعتين من السلالم فى فناء على الجانب الشرقى من الهرم تحتوى على مناظر الأضرحة بالحجم الطبيعى لآلهة الأرضين. ونجد إلى الجنوب من الهرم فناءً كبيراً مزوداً بمنصة فى الجانب الشمالي ومجموعتين من العلامات فى منتصفه . إن المقصورة الجنائزية لنثرى خت هى عمل فنى متعدد الوسائط وفى نفس الوقت تصوير

لأحد تجهيزات عيد "سد". والغرض من عمل الفريق ensemble هذا كان موضع جدال ساخن – هل كان يحتفل بالعيد فعلا هنا؟ أو كان المقصود به أن يعيد إنتاج نفسه بطريقة سحرية من أجل الملك إلى الأبد فى الأبدية ceternity "سترودويك Strudwick 1985؛ سميث ١٩٨١، ٥٧؟" وقد رأى فريدمان "١٩٩٥، ٣٢" أن صور الملك فى النقوش البارزة ترينا تماثيل له وهو يقوم بأداء العيد ولها نظائر فى أماكن أخرى وتوحي أن الطقوس الفعلية كان يتم الاحتفال بذكراها أو أنها كانت تؤدى أداءً سحريًا بالصور images.

هل يمكننا أن نفهم عيد "سد" كعرض أو كمسرح؟ يحدد ريتشارد شكنر "١٩٨٨" العرض المسرحي بأنه حدث كامل يتضمن جمهورًا وممثلين ودعمًا تقنيًا ومسرحًا وذلك بوصفه مجموعة معينة من الإيماءات يقوم بها مؤدون فى هذا السياق. المسرح هو مجموعة من الأحداث المرئية أو المسموعة لها مكوِّنات معروفة جيدا أو تسجيل يتم اختراعه أثناء التدريبات. وليس من الضرورى أن تكون المخطوطة script نصا text لكنها شئ يوجد قبل وجود أى تمثيل معين given enac tment ويتخذ شكلا دائما ويعرفه المؤدون والمتفرجون.

من المؤكد أن عيد "سد" هو جزء من حدث كلى holistic - فالكلمة المصرية حب" heb عيد" لها معنى قريب من معنى عطلة holiday بمعناها الأصلي وهو الاحتفال الدينى "إرمان Erman وجرابو Grapow 1955، III، ٥٧–٨، بليكر Bleeker 1967 ، ٢٧–٨" بكل ما يتضمنه من احتفال بالمجتمع مع المرح وتقديم الولائم وتوزيع الهدايا. إن صور الماشية وعدها enumeration توحيان

بالتغذية عالية البروتين. إن الدليل المتمثل فى بطاقات labels العصر العتيق والأشياء المصنوعة خصيصًا لاحقًا فى العصر العتيق تشير إلى توزيع الجوائز على نطاق واسع "سيرانو ٢٠٠٢، ٤٩، ٥٢ – ٤، ٦٥ وما بعدها" وتشير محتويات المقابر فى العصر العتيق وخاصة مقبرة نثرى خت إلى استهلاك كميات كبيرة من النبيذ بعضه مستورد على الأقل بواسطة الصفوة "هلك ١٩٨٧، ١٠؛ ويلكنسون ١٩٩٩، ٤١-٢، ١١٩ ".

ولا شك أن الأحداث الرئيسية لعيد "سد" كانت معروفة بين طبقة الصفوة والطبقات الأخرى حتى إن كان ذلك من خلال النصوص والصور أو القيل والقال. وعلى الرغم من أن العيد – كما هو واضح – خاضع للتنوع خاصة فى أثناء الفترة العتيقة فإن شكله الرئيسى كان معروفًا للجميع وكانت أشكال الاحتفال به متجانسة بما فيه الكفاية عبر فترة ٣٠٠٠ عام بما يسمح لنا بالتعرف عليها . ومع ذلك، فهذا العيد هو أقرب – بوضوح – إلى الطرف الطقسى ritual من السلسلة المتصلة بين الطقس والمسرح فى أنه مؤثر effective أكثر منه مسلّى entertaining "شكنر ١٩٨٨، ١٢٠" وما بعدها، إن العملية برمتها مصممة لكى تحدث نتائج وهى تجدد حيوية الملك. يشترك جمهور الصفوة أيضا فى العيد مدفوعين بالرغبة فى التصديق وليس التذوق أو النقد. ومن الناحية الأخرى يبدو أن المصروفات الكبيرة وخاصة تقديم الهدايا التى يتضمنها هذا النشاط مصممة لكى تعطى الجمهور انطباعًا جيدًا بقدر الإمكان.

يقــرر شكنر أن العـرض يخلق مكانة الخـاص "١٩٨٨، ٦٠". إن وجـود مـجـمـع نثـرى خت، مع مـا يمثله من إجـراءات عـيـد "سـد" يسـمـح لنا أن نسـتكشف هذه الفكرة بالإشـارة ليس فقط للأسـرة الثـالثـة والأعـيـاد اللاحقة ولكن أيضا لسوابق تلك الأعياد فى العصر العتيق وعصر ما قبل الأسـر. لقد لفت كايزر" 1969 " الانتباه إلى أن ما يسمى بالمقاصير الجنائزية فى الأسرة الأولى وبعد ذلك الأسرة الثانية فى أبيـدوس تشبـه بشـدة مقصـورة نثرى خت فى أن جميعها مـستطيل يحيط به حائط به تجاويف وله بوابة إما فى الركن الشمـالى الشرقى أو الجنوبى الغـربى "أو كـونر 1989.O'connor ، ٧٨– ٨٠ ". فى مـعظم الحـالات تنفـتح هذه المداخل على غرف أو مـبـانى صـغـيـرة "أوكونـر ١٩٨٩، ٧٦-٩" تعطى المنظر كله تشـابهـا كـبـيـرا مع العـلامـة الهـيـروغليـفـيـة الشـائعـة hut، "بيت"، أو "منشـأة" establishment أو "معبد". وهى توحى بمقصـورة من الطوب لها حوائط وبها كشك للحراسة ليحد من دخول الناس" سبنسر ١٩٨٤، ٢٢-٣".

وعلى الرغم من أن أنماطًا كـثـيـرة من التجـهيـزات قد تتطلب حظر الدخـول إليـهـا فإن شكنر "١٩٨٨، ٥٩-٦٠" يذكـر مـادة إثنوغـرافـيـة مـهـمـة جـدا فى هذا الشـان. أثناء احتـفـال ناندا Nanda بإدخـال عضو جـديد فى الطائفة Nanda initiation ceremony فى فـيـجى يتم إقـامـة مـقـصـورة مـستطيلة من الحـجـر مقـاسها ١٠٠×٥٠ قدم يحيط بهـا حـائط سمكه ثلاثة أقدام. هذا يخفى طبيعة المحنة عن كل من المعتنقين الجدد لعقيدة ناندا initiates قبل دخولهم المقصورة وعن الجـمـهـور، كـذلك يوفّـر مكانا منفـصـلاً مكتـفـيـا بذاته self- contained

للتجربة. وفى مثال آخر، وعلى الرغم من استبعاد النساء من دخول بيت احتفالات إياتمول Iatmul فى نيوجينى Niugini إلا أن الاحتفالات كانت تقام على المسرح حتى يمكن أن يروها بشكل جزئى وكذلك تتم تأدية الموسيقى مع آخذهم فى الاعتبار. "شكتر ١٩٨٨، ٦٠-١".

وعلى الرغم من أننا نرى الصفوة تشترك فى عيد السد وتشاهده على رأس دبوس نعرمر ونقوش نى وسررع Neuserre البارزة فإن من المحتمل أن كان هناك جمهور آخر خارج المقصورة حتى لو كانت الجدران مرتفعة بما يكفى لمنعه من النظر إلى داخل الفناء. ربما كان هؤلاء باقى السكان المعروفين باسم رخيت rekhyt وتكتب على شكل طائر أبو طيط lapwing أو الزقزاق plover "جاردنر ١٩٤٧، I، ١٥-١٧، II، ٤٤٧-٨؛ ١٩٥٧، ٤٧٠-٤٧٢". كانت الطيور وفيرة ومهمة للغاية للمصرين المبكرين وهذا يفسر لماذا تمثلها علامات كثيرة مشتركة فى المخطوط الهيروغليفى. كانت طيور الزقزاق طيورًا صغيرة وذات أعداد وفيرة كالحمام. وفى وقت مبكر يعود إلى الأسرة صفر يبيّن رأس دبوس العقرب Scorpion طيور الزقزاق وقد اتسخت أنيالها تتدلى من الألوية الملكية وهو شئ يذكّر بشكل حى بالحرب الطبقية وراء إيديولوجية وضعت الملك فى مواجهة أعداء خارجين وعُرفت بشكل غامض قوى الفوضى "ويلكنسون ١٩٩٢، ٢٤٨". وعلى الرغم من أن الملك والصفوة قد يكونوا محتقرين للطبقات الأخرى إلا أن رضاهم عن حكم الملك كان ضروريًا وكان من المحتمل أن يتم هذا الرضا من خلال الاشتراك المحدود فى عروض واحتفالات مثل عيد السد أو مشاهدتها. إن

فعل الطواف حول الجدران سواء كان طوافًا حول القصر فى أثناء صعود الملك للعرش، أو حول مدينة منف مع العجل أبيس أو حول مقصورة احتفالية خاصة فى حالة السد قد سمح للحاكم أن يكون مرئيًا بواسطة جمهور لم يكنُ مسموحًا له بالدخول داخل المكان الممنوع من المقصورة، حتى لو سمع ما كان يدور بالداخل. إن نمط الاستبعاد exclusion والكشف revelation فى الحضارات المصرية المبكرة يبدو أنه فى قلب مثل هذه العروض.

إن داخل مقصورة نثرى خت يسمح لنا أن نرى كيف نظّم العرض المكان داخل المقصورة. ففى داخل المدخل الحقيقى المفرد single هناك ممر يؤدى شمالاً إلى فناء عيد "سد" بينما هناك فى المواجهة مباشرة صف أعمدة للمدخل. وفى الجانب الجنوبى إلى اليسار هناك ضريح صغير عُرِّف بالقصر الأبيض White Palace حيث يتلقى القرد البابون الذى يمثل الأجداد أوراق اعتماد الملك. "ويلكنسون ١٩٩٩، ٢٤٨ ". وتؤدى صالة الدخول إلى الجزء الجنوبى من المقصورة حيث كان يتم الجرى بين العلامات وكان هناك مذبح altar مجاور للهرم "لور Lauer 1999، ١٦". ويمد ذلك هناك الفناء الذى تقع فيه أضرحة آلهة مصر العليا والسفلى مع قاعدة السقيفة المزدوجة محتفظًا بها عند طرفه الجنوبى. وكان وراء هذه الأضرحة ما يسمى بمعبد ت Temple T وهو مبنى يمثل على الأرجح المكان الذى كان يغير فيه الملك ملابسه "ريك Ricke 1944، ٨٩ – ٩٦، لور ١٩٩٩، ١٦". وفى شمال هذا الفناء كان يوجد فناءان آخران بمبان مجاورة تعرف بالبيت الشمالي والجنوبي لأنها مزينة بنبات السعادى sedge والبردي

وهما النباتان اللذان يرمزان إلى مصر العليا والسفلي. ويعتقد لور ١٩٦٢، ١٦٥؛ ١٩٩٩، ١٨ - ١٩ أن هذه الأبنية تمثّل الأماكن التى كان الملك يتلقى فيها البيعة من رعاياه من الصفوة فى نهاية العيد.

وكان مجمع نثرى خت يجمع ما بين وظائف التجهيز الاحتفالى والجنائزى واللذين كانا منفصلين فى الأبنية الملكية الأبكر. إن وضع المصطبة فى الأزمنة المبكرة ثم الهرم فيما بعد يعكس ليس فقط بناء مشابهًا فى مقصورة خاسخموى Khasekhemwy فى أبيدوس ولكنه يعكس أيضًا وضع تل من الرمل لغرض محدد فى المعبد المبكر فى هيراكونبوليس. وهناك تجهيز مشابه قد يكون موجودا فى المعبد المبكر فى هليوبوليس فى مواجهة منف حيث أقام نثرى خت أيضًا أبنية من الحجر "ويلكنسون ١٩٩٩، ٩١ " عرف فيما بعد "بالرمل العالى" high sand بترى 1915 Petrie ، ٣ - ٤، لوحة " ١؛ ريكى ١٩٣٥ " وهو موقع المكان المقدس والذى كان يقع - طبقا للتراث الأدبى المصرى فيما بعد - أعلى ربوة من أقدم العصور الجيولوجية والتى نشأت من الفوضى كموقع لخلق العالم "فرانكفورت ١٩٤٨، ١٥٢". لم تكن المقصورة الجنائزية مثل القصر الملكى والمقصورة الاحتفالية فقط ولكنها كانت تمثل أيضًا المعبد وبدايات التاريخ الكونى.

وبلغة شكتر"١٩٨٨، ٧ " فإن وقت الحدث (وهو تتابع يجب أن يكتمل) والوقت المحدد set time (الفترة التى يتعين أن يتم فيها التتابع) تم إحلاله بواسطة الوقت المدمج الرمزى symbolic time conflated كما هو المعيار للأحداث

الطقسية. إن ما يضمن الطابع البدائى التقليدى لعيد "سد" هو المعمار البسيط البدائى والذى يعاد إنتاجه بالحجر على هيئة الأضرحة الدينية والوطنية والتى تتواءم مع نمط يتكون من بناء ذى إطار خشبى خفيف وسقف منحن وحصير matting وشاشات من الحشائش المنسوجة "سميث ١٩٨١، ٥٧ - ٨؛ كمب ١٩٨٩، ٩٥ - ٧". لقد رأينا توًا مثل هذه المبانى مصورة فى فن ما قبل الأسرات والعصر العتيق ويستمر تقليدها باستمرار الثقافة المصرية "كمب ١٩٨٩، ٩٥ - ١٠١ "ولكن كشفا حديثًا قدم لنا مثالاً حقيقيًا كجزء من تجهيز مشابه.

فى ١٩٨٥ - ٦ إكتشف ميشيل هوفمان Michael Hoffman بناء ممتدًا فى منطقة Hk29A فى هيراكونبوليس تكوَّن من أرضية على شكل منحنى واسع مغطى بالطين mud-plastered مساحتها ١٢×٣٢ مترًا. كان يحده فى الأصل سور مغطى بالطين حل محله فيما بعد حائط من الطوب اللبن. كان على جانبه الشمالى بقايا مبانٍ عديدة مستطيلة وبوابة وكان على جانبه الجنوبى بناء كبير بين أربع حفرات كبيرة جدًا لأعمدة وهناك عمود ضخم عند نهاية الفناء ربما كان يسند شكلاً طوطميا totemic figure. وقد عرف رينيه فريدمان"١٩٩٦، ٣٠ - ٤ " هذا المبنى والذى كان له سقف محدَّب convex وكان مبنيا من الخشب والغاب 1996 ، على أنه الـ per wer أى الضريح الوطنى لمصر العليا وهو مبنى من نمط كثيرا ما كان يصوَّر على المصنوعات اليدوية فى حقبة ما قبل الأسرات والحقبة العتيقة وفى مجمع نثرى خت. كما قدم الموقع أيضا دليلا من الفخار وبقايا ماشية وحيوانات مائية aquatic fauna كبيرة مثل سمك فرخ النيل Nile

perchوالتماسيح والسلاحف turtles. ويمكن تمييز ثلاث فترات مختلفة من شغل الموقع: نقادة الثانى قبل الأسرات Naqada IIc-d ونقادة الثالث Naqada III حتى الأسرة الأولى والفترة المبكرة من الأسرة الأولى مع وجود شواهد على فترة حكم آها Aha وجر Djer. وفى نهاية هذا الوقت كانت المبانى تهدم بعناية وكانت أوعية vessels الفخار والمباخر تدفن فى حفر. ويعتقد فريدمان أن مواد المبانى القديمة كانت تنتقل إلى المعبد الجديد فى وسط المدينة "١٩٩٦، ٣٠". وهكذا من المحتمل أننا نتعامل مع النموذج الأصلى prototype لمقصورة احتفالية حيث كانت العروض مثل عيد "سد" تمثل.

وكان هناك ممثلون آخرون فى هذا العرض إلى جانب الملك. وعلى الرغم من أن نقوش نى وسررع موثقة بشكل متفرق sporadic فى الحقبة العتيقة "كابلونى Kaplony 1963، ١٢٠١ – ١٨" إلا أنها تبيِّن لنا أن عيد "سد" كان يستدعى أدوارًا roles متخصصة. وقد تضمنت هذه الأدوار الأصدقاء (semeru)؛ وأمناء البلاط chamberlains imy khent الذين كانوا يساعدون الملك بحمل محفته وغسل قدميه وتغيير ملابسه إلخ، وخادمًا لروح كل من نخن Nekhen وبى hem baupe Nekhen" الذى كان يحمل لواء السد أمام الملك ورؤساء التشريفات masters of ceremonies iry ta والرجل من هليوبوليس (Iwnw) وخدم العرش hemu sut "فون بيسينج Von Bissing، ١٩٢٣؛ فرانكفورت ١٩٤٨، ٨١". وبينما تقدم لنا هذه القائمة خليطًا من الأدوار الدرامية وأدوارًا فنية مساعدة فهى توحى بعرض يتسم بالتداخل الفيزيقي والسمعي بين أشخاص يلعبون تشكيلة من

الأدوار. وتبيّن نقوش فى وسررع الحوار dialogue والفعل المسرحى action أيضا "فرانكفورت ١٩٤٨، ٨٢ – ٥". وقد حل الرجال الحاضرون محل قرد البابون كمتلقين لأوراق اعتماد الملك عندما يصحيون قائلين "تعال، أحضرها!" وفى أماكن أخرى كان يحل محلهم امرأتان تمثلان ميريت Meret الإلهة المزدوجة لمصر العليا والسفلى "برلانديني Berlandini 1980، ٨٢". وتوحى مثل هذه التنويعات بأن العيد كان يخضع لإعادة التصنيع المستمر فى مخطوطه الأساسى، إذ كان يمكن إضافة وحذف أشياء وإعادتها إلى عهدها السابق حسب ذوق المحتفلين واحتياجاتهم الأيديولوجية ومواردهم.

ومع ذلك فوجود مقصورة نثرى خت والمقاصير الجنائزية الأبكر يثير سؤالاً حول ما إذا كان العيد يقام عند جنازة الملك أو إذا كان الملك يستخدم المقصورة لهذا الغرض فى أثناء حياته. وفيما بعد بوقت طويل قام الحكام مثل رمسيس الثالث Ramesses III بأداء عيد "سد" فى معبدهم الجنائزي نفسه ومن الأسرة الرابعة فصاعدًا فى محل الإقامة الملكية والمجمع الجنائزي حيث كانا قريبين من بعضها البعض "لهنرLehner ، 1997 ٢٢١".

احتفالات أخرى

وقد أدمجت فى عيد "سد" أيضا الأنشطة الأخرى التى كانت تتم فى فترات دورية أو الأنشطة الاحتفالية التى يوجد ما يشهد عليها فى الفترة العتيقة وعلى حجر بالرمو وبصفة خاصة الطواف حول الحائط وظهور ملك مصر العليا

والسفلى. ويعتقد البعض أيضا أن جرى العجل أبيس كان متضمَّنًا فى السد. "هيلك ١٩٨٧، ١١، ١٤". ويشهد عدد من المصادر القديمة على عيد سوكر Festival of Sokar وهو إله جهنمى يرتبط بمدافن منف وكان يحمل فى موكب قارب مزَّين بشكل مميز. "سيرانو ٢٠٠٢، ٩٢ – ٨". وتبين المستندات التى بقيت حتى الآن من أرشيف كهنة الأسرة السادسة فى معبد الملك نفر إير كارع Neferirkare أن عددًا من الرموز المقدسة كانت تحمل فى هذا الموكب "بوزينر كريجر Posener Krieger، 1976، ٥٩ – ٧٠، ٥٤٩ –٥٢" ولكن لسوء الحظ أن معلوماتنا عن هذا العيد تأتى من فترة لاحقة بكثير لهذه الفترة (أنظر بأسفل، الفصل ٤).

إن فحصنا لعيد "سد" وهذه العروض الأخرى يبِّين تداخلاً واضحًا فى الأنشطة مثل الدوران على القدم circumambulation والجرى والجلوس على العرش والمواكب واللعب مع الحيوانات. والاحتمال الأكبر هو أن مثل هذه الأنشطة كانت تعمل كوحدات أساسية للأداء أكثر منها أعمالاً ينفرد بها احتفال أو طقس معين. إن أشكالاً مثل الكاهن المرتِّل lector وخادم الإله الموجودة فى عيد "سد" كانت تقوم بأنواع كثيرة أخرى من الأنشطة الاحتفالية. إن عروض مصر المبكرة كانت شكلاً من أشكال الثقافة التى تعكس إعادة تكون جينى recombinant تماماً كالعروض فى فترات لاحقة.

ويعِّرف هيلك "١٩٨٧، ٥ – ٤٨" وويلكنسون " ١٩٩٩، ٢٠٨ – ٢٣" وسيرانو "٢٠٠٢" صيد فرس النهر بأنه احتفال أو عرض معيارى. ويصفه ويلكنسون

"١٩٩٩، ٢١٦ - ١٧" وسيرانو" ٢٠٠٢، ٧٩ - ٨٠" بأنه احتفال بالنصر مثل التخلص من الأسرى. وعلى الرغم من أن هناك صور قليلة لفرس النهر من أزمنة ما قبل التاريخ وبالملوك تصطاده من أواخر فترة ما قبل الأسرات وأوائل الحقبة العتيقة "دكر وحرب ١٩٩٤، ٢٥٣ - ٧ " فإن تفسير هيلك وويلكنسون وسيرانو يعتمد على النص "الدرامى" dramatic البطلمى Ptolemaic المعروف "بانتصار حورس" والذى كان جزءًا من عيد للنصر يحتفل به فى معبد إدفو Edfu فى القرن الثانى قبل الميلاد أنظر الفصل ٥. وبعيدا عن فجوة الـ ٣٠٠ عاما التى تفصل بين هذه المصادر يجب أن نلاحظ أن لا يوجد تقريبا دليل على وجود صيد ملكى فى الفترة الوسيطة. إن الموتيفة motif موجودة تقريبا فى الطقوس الجنائزية والمواد المتصلة بها "دكر وحرب ١٩٤٤، ٢٧٦ - ٧". ويمكن تفسير الطبيعة الرمزية الصرف لهذا الفعل عن طريق الخطر البالغ لصيد فرس النهر الحقيقى. إن الحيوان المستخدم فى احتفال إدفو كان بالتأكيد نموذجًا صغيرًا "فيرمان ١٩٧٣، ٤٨ - ٩". إن التدوين notation يحدث مرة واحدة على حجر بالرمو "شافر ١٩٠٢، ٢٠ " لأن قتل فرس النهر عمل لا يمكن تكراره والتحكم فيه لكنه عمل بطولى خطير. إن شعار الحكام المبكرين لمصر ربما يكون قد تأسس على مثل هذه الأفعال لكنهم ربما لم يحرصوا على تكرارها على أساس منتظم. هناك أسباب وجيهة لماذا تبيّن نقوش مقابر المملكة القديمة أفراد الصفوة وهم يشاهدون عددًا أمن البشر الفانين mortals الأقل منهم مكانة وهم يمارسون هذا النشاط. "دكر وحرب ١٩٩٤، ٣٥٩ - ٧٠". بعبارة أخرى، إن التعرف على العروض يعتمد أيضا على تقدير إمكانية القيام بها.

إن طقس فتح الفم وهو طقس مركزى فى العبادة الدينية المصرية استنزل أرواح الالهة أو الموجودات الأخرى فى شكل صور أو أشياء مشار إليها فى النقوش الجنائزية فى المملكة القديمة ولكنه لم يكن موثقًا تمامًا حتى المملكة الجديدة وسنناقشه بأسفل فى الفصل ٤.

الاحتفالات الجنائزية Funerary Ceremonies

لأسباب تتعلق بالذوق decorum ليس هناك فى الحقيقة صور لجنازة ملكية فى أى وقت فى التاريخ المصرى بعيدًا عن فترة العمارنة Amarna Period وقد تم الإيحاء بأن إحدى البرديات فى مقبرة من المملكة المتوسطة فى الرامسيوم Ramesseum تحتوى على نص يتصل بأداء الاحتفالات "جاردنر ١٩٥٥" وسيتم شرح هذا فى الفصل التالى. وقد تم القيام بعدد من المحاولات لربط نصوص الأهرام Pyramid Texts من المقابر الملكية لأواخر المملكة القديمة بالمراسم الجنائزية الحقيقية الخاصة بالملك "على سبيل المثال سبيجل 1960 Spiegel ؛ التيمولر 1972 Altemuller؛ بارتا 1981 Barta ؛ آلن Allen 1994 والأماكن داخل الهرم والمجمع الجنائزى complex حيث تمت الأحداث. إن مهمة إعادة تركيب reconstruction جنازة ملكية بعد الأسرة الثالثة أمر غدًا أصعب بكثير بسبب التغيير الكامل الذى حدث فى خطة المجمعات الجنائزية. إن المقصورة المستطيلة بفضاءاتها الضخمة التى تقام فيها للعروض قد حل محلها سطح على محور طولى شرقى غربى، يوضع فيه الهرم ومعبده فى الصحراء العليا بعيدًا عن المعبد الموجود عند حافة الوادى والذى يتصل به عن طريق جسر حجرى أو طوبى

"كمب ١٩٨٩ ٦٢ - ٦٣". وعلى الرغم من أن الجسر يوحى بمحور للمواكب processional axis إلا أن المداخل إليه ضيقة جدا والحجرات والأفنية داخل المبانى وكانت من الحجر الصلد إلى درجة كبيرة ليست بأى حال من الأحوال فسيحة. وهذا قد جعل ديتر أرنولد Dieter Arnold (١٩٧٩) يرى أن الدفنة كانت تحدث خارج المجمع فى هياكل structures مؤقتة على هضبة الصحراء. ومع ذلك أوضح رينر ستادلمان "Rainer Stadelman 1997، ١٠ - ١١" أن الجسور كانت تسد بالحجارة فى أوقات مناسبة موحيًا بأن هذا قد تم عمله بعد الجنازة. وقد لوحظت ظاهرة مشابهة فى أبيدوس حيث كانت المداخل إلى بعض المقاصير فى عصر الأسرات المبكر مسدودة بالطوب "أكونور ١٩٨٩، ٧٦ - ٧".

إذا كانت معابد هذا الملك يعمل فيها كهنة يقومون بأداء عبادته لقرون كما بيَّن ذلك وجود أرشيف "بوزنير - كريجر ١٩٦٩" وكانت معابد أخرى مثل معابد منكاورع Menkaure تستخدم منذ فترة طويلة بل إنها كانت تعَّدل بواسطة العاملين فيها "كمب ١٩٨٩ ، ١٤٥-٩" لماذا لا يكون من الممكن أن تقام الاحتفالات الجنائزية فيها؟ . إن التابوت الداخلى inner coffin أو مومياء الملك فقط يمكن أن يسافر أعلى الجسر مع تفكيك كثير من معدات الدفن كما هو الحال فى حالة أم الملك خوفو Khufu هتيفيرس Hetepheres "لهنر ١٩٨٥! ، ١٧-٣٥ " أو مثل الناووس الحجرى stone sarcophagus الموضوع داخل الهرم عندما كان تحت البناء. ويمكن تزيين المجمعات الجنائزية الملكية بالنقوش ولكن - كما تمت ملاحظته فى الفصل ١- هذه الاحتفالات لا تمدنا بمعلومات عن الاحتفالات

الجنائزية. إن صور عيد "سد" يجب أن تكون تذكارية أو سحرية لأنه لا توجد مساحة كبيرة داخل المجمعات للقيام بالأنشطة موضوع تلك الصور.

إننا نتلقى المعلومات بشكل أفضل كثيرا عن الاحتفالات الجنائزية والمصوَّرة فى نقوش مقابر المعابد البارزة فى الأسرتين الخامسة والسادسة. هناك نمطان من المشاهد الجنائزية الأول ما نعرفه أكثر من الأسرة السادسة ومنها المشاهد من مقابر كار Qar وايدو Edu فى الجيزة ومقبرة بيبيعنخ هنى كم Pepy- ank Heny Kem فى مير Meir وهى أكثر المشاهد إكتمالاً سمبسون ١٩٧٦، أشكال ٢٤، ٣٥؛ بلاكمان Blackman وآبتد Apted 1953، الألواح ٤٢-٣ هذه الاحتفالات الجنائزية تقدم تصويرًا مفصَّلاً لنقل الجسد إلى بيت التحنيط embalming house ورحلته بعد ذلك إلى الجبانة. والمجموعة الثانية الموجودة فى عدد من مقابر الأسرة الخامسة فى مدافن منف Memphite necropolis تقدم تصويرًا أكثر بلاغة وحتى "رمزية". وهى تركز على صناعة ونقل تمثال تماثيل المتوفى إلى الجبانة. وعلى الرغم من أن التمثال حيوي لعودة المتوفى الروحية إلى العالم كما تم تحقيقه من خلال طقس فتح الفم يمكن القول أيضا بأن التمثال يمثل الجسد داخل تابوته والذى لا يتم إظهاره لأسباب تتعلق باللياقة على الرغم من ان هذه القيود الصارمة تم تخفيفها فيما بعد "ستجاست Settgust 1963، ١٨-٢٠".

إن الطابع الأكثر محاكاة mimetic للصور الجنائزية للأسرة السادسة يقدم نقطة بداية مناسبة لإعادة هيكلة reconstructing هذه العروض. فنرى فى مقبرة إيدو Idu أصدقاء وعائلة المتوفى، الرجال والنساء، وهم يبكون ويمزقون

شعورهم ويلقون بأنفسهم على الأرض سمبسون ١٩٧٦، الشكل ٣٥. يحدث هذا بعد الموت مباشرة عندما يؤخذ جسد المتوفى إلى الغرب الجميل the beautiful west. وأحيانا يقال إنه يستريح فى ال بردجت per djet أو المؤسسة الورعة pious foundation "ستجاست ١٩٦٢، ٧" وأصبحت هذه المؤسسات مهمة جدا فى أثناء المملكة القديمة وكانت تتكون من العائلة والزملاء وهؤلاء الذين يعتمدون على أعضاء الصفوة الاجتماعية البارزين والذين كانوا يقومون بالواجبات obligations ويتلقون دخولهم من الطوائف الدينية. ولا شك أن هذه المؤسسات تدل على وجود شبكات أكبر من العلاقات الاجتماعية بين أفراد طبقة الصفوة الاجتماعية ومن يعتمد عليهم. لقد كان أعضاء الجيت djet وأيضا أعضاء العائلة المباشرون هم المسئولون عن أداء الاحتفال الجنائزي.

وبعد نقل الجسد من منزل العائلة أو البردجت per djet يؤخذ إلى الغرب الجميل وهو جبانة كانت تقع عامة عند حافة الصحراء الغربية. وكما فى كثير من الثقافات الأخرى، كانت المعتقدات حول الحياة الآخرة والاحتفالات المحيطة بها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعالم الطبيعى والمشهد الطبيعى landscapeبينما تقدم الشمس الغاربة استعارة قوية للموت منذ – على الأقل – فترة ما قبل التاريخ المتأخرة كما تبين جبانة الأسرة صفر فى أبيدوس "ريتشاردز ١٩٩٩، ٨٥-٧". كانت هذه الرحلة تتم بالقارب إمَّا عبر النهر أو عن طريق شبكة من الترع أو أحواض الري إلى المقر الأخير الإيبو the ebu أو خيمة التطهير tent of purification وهى تجهيز installation كان عليه أن يوضع بالقرب من مياه

جارية. كانت الخيمة مستطيلة الشكل ولها ثلاثة مداخل وبدون سطح. وكان أحد المداخل وهو مزود بمنحدر يطل مباشرة على الماء وكان يقع فى منتصف أحد الأضلاع الطويلة. وكان المدخلان الآخران عند أحد طرفي المبنى "جردسلوف Grdseloff 1941، ١٠-١٢". وكان يصحب الجثة اثنان من المحنِّطين embalmers وندابتان female mourners وكاهن مرتِّل lector priest. وفى مقبرة قار "سمبسون ١٩٧٦، الشكل ٣٥". يُرى المحنِّطان يمشيان أمام وخلف التابوت يضربان العصي بعضها ببعض. وتتبع كل محنط ندابة. وتعرف النساء بالحد آت kites، طيور الجيفة، والتى تبدو صيحاتهم كأنين البشر "فرانكفورت ١٩٤٨، ٤١". وتمثل الحدأتان أيضا إيزيس Isis وأختها نفتيس Nepthys كالندابتين على أخيهما أوزيريس Osiris. ويظهر كاهنان مرتلان أحدهما على رأس الموكب والآخر وراء النعش مباشرة يقرآن "تمجيدات" beatifications أو تعظيمات glorifications من لفيفة من ورق البردي من أجل روح المتوفَّى. وكلمة "ساخ" sakh ترجمة هذا تعنى حرفيا "أن تجعله مؤثرا". وهذا يعنى أن ترتيلات الكاهنين والمقصود منها أن تجعل من المومياء mummy وتماثيل قار وحدة وظيفية فى العالم القادم ستحقق تماما ما يقولونه إذا تلى بطريقة صحيحة عن طريق الشخص الصحيح والحركات الصحيحة. و بعبارة أخرى، إن هذه المنطوقات ليست أدائية فقط بالمعنى الأ وستينى Austinian أو البتلرى Butlerian لكنها مؤثرة بفضل امتلاكها الصفة "السحرية" heka. الجملة المنطوقة المؤثرة والتعويذة السحرية شيء واحد "ريتنر Ritner 1993، ٣٠-٥".

ويحمل النعش وجهاء مبجلون وهو دور كان يمكن أيضا أن يملأه أعضاء الدجيت djet أو أصدقاء المتوفى والذين يمكن أن يكونوا نفس الأشخاص وتستمر الأقوال الأدائية للكهنة فى الإيبو ibu تصحبها عطايا الطعام والتى تذبح من أجلها الماشية. ويطلب عدد من الأشياء الخاصة لما يدور هناك بما فيها طست وأنواع مختلفة من الأواني الفخارية وعلامة آنك ank وزوج من النعال sandals وسلال خاصة وخزانة ذات أدراج لتحتوى "الأشياء الضرورية" جردسلوف ١٩٤١، ٢٥-٣١؛ ستجاست ١٩٦٣، ٩- ١٤". ويظهر أحد المُحنطين وحدأة يتلوان الكلمات وهما ينحنيان على عطايا الطعام، لكن الحديث غير مسجل . بعد أن تؤدى الحركات الضرورية للـ ibu يؤخذ النعش إلى الوابت wabet وهو مبنى يعرف من المصادر اللاحقة بأنه المكان الذى تم فيه تحنيط الجسد. ويظهر النعش إما وهو محمول وإما وهو يعبر به النهر فى قارب ويصطحبه مرة أخرى كاهن مرتل واثنان من المحنطين والحدآت.

ويبين لنا الشكل رقم ٤ الرسم بالغ الإمتاع لهذا المبنى فى مقبرة قار صورة مسطحة للمبنى وتظهر به مداخل بها بارافانات screen doorways وغرف بها أعشاش طيور وممرات مسدودة تذكر بكلتا خطط البناء الموجودة فى المقابر الخاصة من الأسرة الثالثة وفى هرم نثري خت المدرج. والمبنى يحمل عنوان "وابت الحضور" wabet of attendance ويصوِّر الكاهن المرّتل داخلا المبنى ممسكًا قدرًا jar. وكما فى الإيبو ibu هناك مخزن مملوء بعطايا الطعام. ويشار إلى الوابت فى مقبرة ببيي غنغ فقط بمدخل ذى حلية معمارية محدبة على

جانبيه عمودان تاجاهما على شكل نخلة مثل الموجودين فى المعابد الجنائزية الملكيـة. ويرى الكاهن المرتِّل ومـحنِّطان ونداب والحـدأتان بالداخل مع عطايا الطعـام. ونرى خارج الوابت مـجـمـوعـة من النسـاء يؤدين رقـصـة وهن ترتدين "جونـلات " طويلة مزينة بالأشرطة ويحركن أيديهن بطريقة مقيدة بوضوح بينما تصفق امرأة أخرى بمصاحبتهن. هذا المشهد بأكمله يطلق عليه "حداد شجرتى السنط" mourning by the two acacias. وفى السجل بأسفل نرى امرأة أخرى مغطاة برداء طويل عليه بطاقة تشير إلى أنها قائدة بيت شجرتى السنط ورجلين معهما سياط هم أصدقاء بيت السنط. كان بيت السنط هو المكان الذى كانت تعد فيه العطايا وتتلى فيه المنطوقات المؤثرة من أجل المتوفى . "إيدل Idel 1970".

وهناك نقاش كبير بشأن ما كان يدور بالضبط فى خيمة التطهير والوابت "جـردسلوف ١٩٤١، ٥-١٤، ٢١-٩؛ لهنر ١٩٩٧، ٢٨؛ سـتـجـاست ١٩٦٢، ١٥". إن قرب الخيمة من الماء الجارى يوحى بأنه كان يستخدم لغسل الجسد وربما لنزع احشائه evisecration. ويذكِّرنا الطست الكبير والسلال والخزائن ذات الأدراج بنوع المعدات التى كانت تستخدم لنزع أحشاء العجل أبيس فى المستند البطلمى P.Vindob.3873، (انظر اسفل، الفصل ٥). ومع ذلك ليس فقط أن المستند جاء متأخرا عن صور المملكة القديمة بأكثر من ٢٠٠٠ سنة ولكن عملية التحنيط اختلفت بشكل كبير فى هذه الفترة المبكرة، "إكرام Ikram ودودسون Dodson، ١٩٩٨، ١٠٩- ١٢". وعلى الرغم من أنه من المحتمل أن الجسد كان يلف فى

الوابت إلا أنه من غير المؤكد أين كان يحدث التشريح. تنشأ كثير من المشكلات التي يلاحظها المرء في فهم الجنازة في المملكة القديمة عندما تبذل المحاولات لمساواة جزء من المجمع الجنائزى الملكى بهذه الأبنية . " لهنر ١٩٩٧، ٢٧" إذا ركزنا على الجنازات الخاصة تختفى معظم هذه المصاعب علي الرغم من إنه ليس واضحًا إذا ما كان طقس فتح الفم يؤدي فى الخيمة أو الوابت "جردسلوف، ١٩٤١، ٣٦-٩، ستجاست ١٩٦٣، ١٤". ومع ذلك، لازلنا نستطيع أن نبدي ملاحظة عامة هى أن الجنازة ككل، بما فيها التحنيط، كانت نشاطا قائماً على الأداء performance - based. وكما في السد والاحتفالات الملكية الأخرى كانت هناك عدد من الممثلين ومخطوط وملابس ولوازم مسرحية مختلفة حيث أن الفعل يحدث فى مواقع مختلفة. وعلي الرغم من أن كلاً من الخيمة والوابت مصمم لاستبعاد الغرباء ومنعهم من رؤية ما بالداخل إلا أن وجود الراقصين خارج الوابت يوحى بأن المعزين كان يسمح لهم بالدخول في مكان قريب جداً منه متفاعلين بطريقة أو بأخرى مع من بالداخل كما فى الامثلة المأخوذة من الحضارة الميلانيزية Melanesian التي لاحظها شكتر والتى ناقشناها بأعلى. وعلى الرغم من أن إعداد الجسد كان حكرا على المحنِّط والكاهن المرتِّل كان يسمح لأعضاء العائلة القريبين الذين كانوا يلعبون دور الحدأة والندَّاب الدخول فى هذه المناطق المتنوعة.

وكان الجزء المهم التالى من الاحتفال هو الموكب إلى المقبرة. يجب أن نتذكر أن فترة تربو على الشهرين "لهنر١٩٩٧، ٢٦" كانت تفصل هذا الحدث عن نقل

الجسد من لدى العائلة لأول مرة . لذا ربما كانت العروض التى تؤدى خارج الوابت تتم عبر فترة ممتدة من الزمن. كان الجسد فى نعشه يوضع على مزلجة sledge فوقها ظلة canopy وكان يجره إلى مكان الدفن زوج من الثيران. وكان يصحب النعش الكاهن المرتِّل والعائلة أيضا والأصدقاء والمرتبطون بالمتوفى. على سبيل المثال نرى دجاو Djau وهو حاكم إقليمى فى مصر العليا فى أواخر الأسرة السادسة – فى معبد مقبرته يصحبه فريق الدجت djet وأعضاء من موظفيه الإداريين دافيز Davies ١٩٠٢، ٧؛ ستجاست ١٩٦٣، ٢١". وكان على رأس الموكب مجموعة من الرجال يحملون ساريات الأعلام من بينهم المحنَّطون وأيضا الأصدقاء وكبار البلاط إيمى – خنت Imy- Khent الذين قابلناهم من قبل فى عيد السد.

وكانت الحدآت بارزة فى هذا الموكب إما أمام أو خلف النعش أو بالقرب من رأس الموكب حيث كان يوجد راقصو الإيبا iba أيضًا. وعلى الرغم من أن راقصى الإيبا كانوا يرتدون أحيانًا أردية طويلة ويقومون بإيماءات رشيقة بأيديهم فإنهم كانوا يلبسون كلباس يتميزون به تنورات skirts قصيرة جداً وكانوًا يرفسون بأرجلهم عاليًا في الهواء كما نرى فى مقبرة دجاو وكانوا أيضًا يضمون شعرهم فى ضفائر طويلة على أطرافها أثقال كانت تدور بفعل تحركات رؤسهم العنيفة. وكانت الأثقال ، الإيبوا تصنع من الفخار أو العظام وكانت تسمى بأسماء القطع المستخدمة في سنت senet وهي لعبة حظ تلعب علي لوح خشبى ولها تداعيات associations مع الموت والحياة الأخرة "بوش Pusch ١٩٨٤، ٨٥١–٥" كتداعيات

الشطرنج فى ثقافتنا. وربما كان المقصود من الفتيات الصغيرات اللاتى كن يقمن بهذه الرقصة أن يثيروا روح المتوفّى جنسيًا والذى كان يظن أنه يعيد توليد نفسه re-engender himself فى وجود آخر. "التمولر ١٩٧٨" وهو معتقد يفترض أن الذكر هو النوع المخطئ. وعندما كانت المزلجة تتحرك عبر رمال الصحراء إلى المقبرة كان يمشى أمامها رجل يصب الماء من جرة تحت القطعتين الطوليتين اللتين تنزلق عليهما المزلجة ليسهّل حركتها. وربما كان لهذا الفعل مغزى رمزى لأن النصوص الجنائزية اللاحقة تؤكد أهمية المياة العذبة للروح "ستجاست ١٩٦٣، ٢٢". وكان الموكب يتضمن أيضًا تمثال المتوفى والذى كان يصنع من أجل الطقس الجنائزى بالإضافة إلى الأوانى الكانوبية (الوعاء الفخارى الذى يشبه الجزء الأعلى منه راساً بشريا) والذي كان يحتوى على الأعضاء الداخلية التى أزيلت من الجسد "ستجاست ١٩٦٣، لوحة١".

ليس هناك نصوص أو رسوم فى المملكة القديمة تبيّن ما هى الاحتفالات التى كانت تتم فى المقبرة فى يوم الدفن. ربما كانت هذه الاحتفالات تشمل طقس فتح الفم الذى يتم على التمثال. وعلى الرغم من أنه طبقاً للنص كان هذا يحدث فى ورشة النحات sculptor وكان مكان هذا الطقس الدينى على المصاطب mastabas الملكية فى الأسرة الأولى فى منتصف الجانب الشرقى حيث كانت توضع حلايتان stele (لوحتان حجريتان) كبيرتان محفور عليهما "اسم الملك" كمب ١٩٨٩؛ ويلكنسون ١٩٩٩، ٢٣٤ إن التوجه نحو الشرق eastward orientation كان يعكس الأمل في أنه ستعاد ولادته كالشمس وربما كان موقع

السـرادب serdab علي الجـانب الجنوبى الغـربى لمصطبـة دن Den في اتجـاه مـدخل وادى أبيـدوس العظيم يسـاوى equated بالمدخل إلى العـالم الآخـر "ويلكنسون ١٩٩٩، ٢٣٦؛ ريتشاردز ١٩٩٩، ٩٢".

كما توجد أيضا أماكن الطقوس الدينية فى الكوة niche المركزية لواجهات مقابر الصفوة غير الملكية ذات الفجوات recessd facades فى الأسرة الأولى. وهناك مقابر أصغر فى أواخر عصر ما قبل الأسرات وأوائل العصر العتيق فى طارخان Tarkhan المجاورة للفيـوم جنوب منف تبين كوة الطقس الدينى cult niche يحميها جدار محيط يمثل مقصورة صغيرة أو فناء صغيرًا ذا مدخل غير مباشر عليه ستار مثل ذلك الموجود في المعابد المعاصرة فى الفانتين Elphantine وأبيدوس وتشبه شبهًا كبيراً الحرف المصرى h (وأيضا كتابة "فناء" courtyard) "فـانديـيه Vandier ١٩٥٢، ٦٩٢- ٤". إن الرغبـة فى الإخفـاء concealment أو على الأقل الحـذر الذى يوحى به هـذا النوع من الخطط يظهـر بشكل مـتقن فى مقابر الصفوة فى الأسرتين الثانية والثالثة حيث تبيّن الخطط التى ترسم ممرات ذات فروع كثيرة وطرق مسدودة dead ends تشابهاً كبيراً مع الخطط الأرضية ground plans للمبـانى والمبنى الفـرعى لمجمع الهـرم المدرج step pyramid complex "فانديه ١٩٥٢، ٧٠٩- ١٠، ٨٨٩- ٩٠١، ٩٠٤-٥، ٩١٤-١٦، روث Roth ١٩٩٣، ٤٠-٢". وجنبـا إلى جنب مع تطور هذه الخطط ذات المتـاهات labyrin thine plans هناك موضع أكثـر تناسقـاً symmetrical لطقس دينى يرتكز على الكوة المركزية وبه كوتان جانبيتان مما يشكل خطة على هيئة صليب "فـانديـيه

١٩٥٢، ٧٠٥-٩ " . وهذا الذى يسمى معبد صليبى الشكل cruciform أصبح معياريا standard فى بداية الأسرة الرابعة فى نفس الوقت الذى يترك فيه المجمع الجنائزى الملكى شكله كمقصورة مستطيلة مملوءة بأبنية مخططة وموضوعة فى أماكن بشكل غير متناسق من أجل تجهيز يميل إلى أن يكون طوليًا يتكون من معبد الوادى وجسر ومعبد جنائزى و (فى البداية) هرم كبير جداً.

وقد رأت آن روث "١٩٩٣، ٥١-٥ " أن هذه التغييرات تعكس نوعًا مختلفًا من العلاقة بين الملك وأعضاء الصفوة، ونوعاً من الكرم المفهوم لرعايا أقل بكثير، هذا النوع من العلاقة - مؤسس على ألوهية divinity يتم الاشتراك فيها مع إله الشمس. ونتج عن هذا أماكن أكثر كبيرة ومفتوحة في المبانى ومدخل أقل مباشرة لمكان الطقس الدينى. ومع ذلك، من الممكن أيضا أن هذه التغييرات تعكس أساليب أداء مختلفة تستخدم فى احتفالات الدفن وربما تحدد هذه المعابد الاكثر انفتاحًا واتساعًا النقطة التى انتقل فيها طقس فتح الفم إلي هنا من ورشة النحات. وتوضح روث أيضا ظهور الزينة المنقوشة والمصورة الأكثر اتقاناً فى هذه الفترة والتى كثيرًا ما تظهر فيها عائلة المتوفى وكذلك التجديد المتمثل فى أعمدة الدفن المتعددة في البناء الفوقى لأفراد العائلة "١٩٩٣، ٤٢". وربما يتصل بهذا ظهور الصيغة المعيارية لتقديم العطايا والتى تصف المقبرة وعملية الدفن كهدية من الملك واختيار مواقع المدافن الخاصة بالصفوة بالقرب من المقبرة الملكية وكانت قبل هذا تشغل جبانات مختلفة. وتذكر صيغة تقديم العطايا أيضا للمرة الأولى سلسلة من الأعياد تقدم فيها العطايا والصلوات للمتوفى "سبالينجر Spalinger ١٩٩٦، ١-٢٤" نقرأ مثلا فى مقبرة إيدو:

"وليعظَّم تعظيمًا كبيرًا بواسطة الكهنة المرتِّلين والمحنِّطين فى عيد السنة الجديدة وفى عيد تحوت Thoth.

وفى بداية السنة وفى عيد الواج Wag - feast وفى عيد سوكر وفى العيد الكبير great festival وفى عيد الأضواء festival of lights وفى عيد السدج sadj festival وعند قدوم مين Min وفى الأعياد نصف الشهرية والشهرية وفي كل الأعياد الموسمية وعند بداية كل أسبوع وفي كل الاعياد الكبرى وطوال مجرى كل يوم "عن سمبسون، ١٩٧٦، ٢١".

ونحن على علم من قبل ببعض هذه الأعياد من الحقبة العتيقة ومعظمها له ما يشهد عليه فى أرشيف معبد الملك نفر اير كارع حيث كانت هذه الأعياد مناسبات لتقديم العطايا ذات القيمة من الطعام والشراب والتي كانت تؤول بعد ذلك إلى الكهنة "بوزينر كريجر ١٩٦٨، ٢١٥، ٥٣٥-٦٣، ٦٣٧-٤١" ومن المحتمل إلى مقابر أفراد مختارين فى الجبانة المحيطة. وبما أن إيدو كان موظفًا فى المؤسسة الجنائزية mortuary establishment لخوفو وهو مدفون بالقرب من هرمه "سيمبسون ١٩٦٨، vii " فمن الممكن أن يكون قد توقع أن يتلقى عطاياه في مقبرته التى كانت فى الأصل في مكان عمله السابق. ونحن لا نعرف كم صاحب تنفيذ إعادة توزيع العطايا هذه احتفالات ولكن من الجدير بالملاحظة أن الكهنة المرتلين والمحنطين – وهم نفس الأشخاص الذين قاموا بمراسم الجنازة – كان

يتوقع منهم الاستمرار فى تلاوة التعاويذ لتجعل الروح "مؤثرة" في هذه المناسبات أيضا. ويمكننا أيضا تأكيد أن عائلة المتوفى كانت تشترك في هذه الاحتفالات إذ أننا نعرف أنهم كانوا يفعلون ذلك فى الأزمنة اللاحقة "شوت Schott ١٩٥٢ ". إن الإمداد بالمعابد الأكثر اتساعًا وزخرفة ربما كان أساسا لاستيعاب زياراتهم في هذه الأجازات. إن أحد العروض الاحتفالية المصوَّرة على مقبرة إيدو وبعض المعابد الأخرى فى المملكة القديمة هو سز نتثرو sen netcheru أو "مقابلة الإله " والذى يبيِّن راقصى الإيبا Iba dancers وهم يقومون بأداء رقصاتهم بمصاحبة القيثارة harp والفلوت flute والتصفيق بالأيدى مع أغنيات عن عيد الغطاس لحتحور Epiphany of Hathor إلهة الحب والجنس والبعث resurrection. وكان الراقصون و النساء المصفقات يرتدون ياقات خاصة تسمى المنات menat متصلة أيضا بهذه الإلهة. ونرى أسفل الموسيقيين رجالا يلعبون السنت senet وألعاب الطاولة الأخرى board games وأعلاهم أطفال- بنات وبنين عراة. يلعبون لعبة عراك وهمى mock conflict. وكانت هناك من بين الراقصين والموسيقيين اثنتان من بنات إيدو وأحد الأطفال اللاعبين هو ابنه وقد ربط هارتويج التملر "١٩٧٨" هذه العروض بالاحتفالات اللاحقة بالأموات وقد رأى أن الرقص والألعاب مقصود منها أن تثير الروح المتوفاه جنسيا "كى تعيد نفسها بنفسها للحياة مثل ما يحدث فى أثناء الموكب الجنائزى ولتساعدها فى تخطى العقبات التى تواجهها فى الطريق إلى العالم الآخر كما يتمثل فى لعبة الـ senet وألعاب عراك الأطفال الوهمية.

ومن المحتمل أيضا أن بيانات السيرة الذاتية ومناشدة المارة تلاوة طقس العطاء offering ritual كان لها قصد أدائى performative intent لكن ليس من الواضح ما إذا كان المقصود بها أن تكون جزءاً من عرض فعلى أم لا. وترى آن روث أن الرجال الذين كانوا يعملون ككهنة جنائزيين قد يكونوا قد احتفلوا بمراسم طقس المرور rite- of-passage دفع راعيهم patron ثمنا لها. وهذا يفسر لماذا تصور الأنشطة مثل الختان فى بعض المعابد "روث ١٩٩١، ٦٢-٧٢" وعلى الرغم من أننا نعرف أن الختان كان يتم على الأولاد المصريين المراهقين فإن هذه المشاهد scenes لا تقدم أية معلومات عن طبيعة أو مكان أى احتفال للدخول فى العبادة initiation أو أى أداء آخر مثل احتفال البورة bora الأسترالى الذى وصفه شكتر "١٩٨٨، ٤٤".

خاتمة

لنلخص ما سبق، تقدم المصورمن أواخر عصر ما قبل الأسرات حتى المملكة القديمة دليلاً محدوداً إلى حد ما على كثير من الأعياد والاحتفالات التي لها ما يشهد عليها في الثقافة المصرية اللاحقة. يأخذ معظم هذا الدليل شكل الصور pictures والشروح النصية الموجزة. وتقدم الحوليات المبكرة الموجودة على حجر بالرمو والبطاقات العتيقة معلومات قليلة أخرى ما عدا المعلومات التي تبيّن أن احتفالات معينة كان يتم القيام بها بانتظام وأن كثيرًا منها كان يتم تحت رعاية ملكية مباشرة. إن وجود المقاصير الكبيرة والمجمعات الهرمية اللاحقة يوحى بأماكن كان يتم الاحتفال فيها بأنشطة مثل عيد السد أو الجنازة الملكية. وعلى الرغم من أن مجمع نثرى خت يمدنا بدليل ما عن التنظيم المكانى لأداء السد يجب أن نتذكر أنه على وجه اليقين تقريبا كان تصويرًا وليس موقعاً حقيقيا للعرض. إن الآثار الحقيقية actual traces للاحتفال بالعيد مقصورة بشكل يكاد يكون تاما على الهدايا (أو البطاقات الملصقة على هذه الهدايا) المعطاة إلى أفراد الصفوة الذين اشتركوا فى الاحتفال وأيضا على حقيقة أن أعضاءها الأعلى مرتبة كانوا عادة يحملون ألقابا تشير إلى الأدوار التى يلعبونها في العرض. ولا تعطى نصوص الأهرام مفتاحاً حقيقياً عن كيف كان يتم الاحتفال بالجنازة الملكية فى المبانى المتصلة بالمقبرة الملكية. ومع ذلك فيبدو أن طريقة استخدامها بهذا الشكل لا توحى بها فقط سد الجسر الملكى بالطوب بعد الدفن ولكن أيضا العبادة المستمرة للتمثال الموثّقة في أرشيف نفريكارع وكذلك أدلة من الاستخدام

والشغل occupation في مواقع أخرى. إن عبادة التمثال الإلهى والأعياد التى يحتفل بها في المعابد يشار إليها فى هذه المستندات فقط من خلال جرد للأشياء المتعلقة بالعبادة والعطايا والأفراد العاملين personnel. إن إحياء تمثال العبادة والذى كان يتم عن طريق طقس فتح الفم له ما يشهد عليه فى نصوص الأهرام وفى النقوش والصور في مقابر الأفراد رغم أن النصوص المفصلة جاءت بعد ذلك بفترة طويلة. وفضلاً عن الاحتفالات الدورية المقامة في المقبرة كان للمصريين القدماء احتفالات وعروض أخرى لا يمكن وصفها هنا بالتفصيل. ومع ذلك، يمكننا إبداء ملاحظات عامة حول هذه العروض المبكرة:

أولا: معظم تلك التى نعرفها كانت تحت الرعاية المباشرة للملك. وهذا لا يثير الدهشة، حيث إن الحاكم كان هو المصدر الرئيسى للسلطة والمكانة prestige والثراء فى ذلك الوقت. فى فترة تكوين الدولة نرى أول الرسوم الكهنوتية للملك وهو يحتفل بالآلهة أو ينتصر على العدو وتكوين الكتابة الهيروغليفية. إن مثل الأعمال الفنية هذه جنبا إلى جنب المعمار الطوبى brick architecture وكسوته الخشبية paneling داخل تجويفات الجدران هى أولى العناصر الباقية من إيديولوجية الحكم rulership . ومع ذلك فإن لوحات الألوان من الاردواز slate palettes والتماثيل والرسوم والنقوش البارزة والعمارة لها انتشار محدود limited circulation. فربما ترى الطبقات غير الصفوه الملك وهو يخرج من المقصورة الاحتفالية ويجري حول الجدران. وهم بلاشك سيكونون على دراية بالتضحيات البشرية التى تمت في الجنازة الملكية. كان ظهور الملك فى

قاربه العظيم فى النهر مثل ظهور إله. إن المقصورات الاحتفالية المبكرة تعنى ضمنًا عددًا محدودًا ممن يسمح لهم بالدخول لكنها تعنى أيضًا وجود جمهور أكبر خارجها. ويمكن أن نرى نفس المبدأ فى الاحتفالات الجنائزية الخاصة حيث تغنى النائحات ويرقصن خارج خيمة التطهير أو الوابت. إن فتح ساحة المعابد الجنائزية الملكية أمام الناس يتضمن عروضًا أكثر تعقيدا لكنها أقل تقييدًا. وقد لاحظ شكنر "عام ١٩٨٨" أن العروض تمثل سلسلة متصلة تتحرك بين قطبى الطقوس والمتعة. وعلى الرغم من أن كل الأنشطة الموصوفة في هذا الفصل ذات طابع طقسى فهى أيضًا جزء من هذه السلسلة. إن الألعاب والعروض الموسيقية فى الـ sen netcheru "مقابلة الإله" ربما كان لها هدف الإمتاع بالإضافة إلى كونها ممارسة لإعادة تقديم الطقس. إن حقيقة أن بعض المغنين والراقصين يطلق عليهم اسم "نجوم" وهى تعنيه بالمصرية ما تكاد تعنية بالإنجليزية توحى بتوفر مستوى من الكفاءة proficiency – إن لم يكن من الاحتراف professionalism – الذى أمتع وفى نفس الوقت جعل الطقس مؤثرا. بالقرب من الهرم الأكبر توجد مقبرة لامرأة كانت مديرة للترفيه الملكى royal entertainment وهناك عدد من رجال الصفوة الذكور يحملون ألقاباً مماثلة "مانيش Manniche ١٩٩١، ١٢١-٢" وتحكى حكاية شعبية لاحقة كيف أن الملك سنفرو Snefru من الأسرة الرابعة كان يحب أن يتسلى بالفتيات اللابسات أقل الملابس "ليُتشايم ١٩٧٥، ٢١٦، ١٧". لابد وأن كانت هناك عروض في مصر فى عصر المملكة القديمة كانت أقرب إلى المتعة منها إلى الطقوس ولكن للأسف ليس لدينا دليل عليها أو لدينا القليل من الأدلة.

٣

العروض في المملكة المتوسطة

انتهت السيطرة المركزية فى المملكة القديمة في وقت ما بعد ٢١٥٠ قبل الميلاد ويمكننا أن نميِّز زوال المملكة من ناحية عن طريق اختفاء مجمعات الأهرام الملكية الضخمة والتى سادت فى وقت من الأوقات الأرض الطبيعية landscspe والاقتصاد أو – فى السجلات النصية– عن طريق ملاحظة قائمة الملك فى الأسرة التاسعة عشر (القرن الثالث عشر قبل الميلاد) المعروفة باسم قانون تورين الكهنوتى The Turin Canon من ٩٥٥ سنة وعشرة أيام من بداية المملكة المتحدة إلى ما هو متعارف عليه باسم الأسرة الثامنة "ردفورد Redford ،١٩٨٦، ١١–١٢" .إن ظهور هذا العنوان فى المستند يوحى بالوصول إلى خط فاصل مهم فى الفهم الذاتى للمصريين لتطورهم التاريخى. بعد ذلك، كل ما حدث قبلاً كان يتفق مع زمن الآلهة، فترة الأسلاف أو pauty والتى تحاول طبقة الصفوة الحاكمة إلى الأبد أن تستعيد عصرها الذهبى.

إن محاولات الصفوه استعادة ما كان وإعادة الاختراع re-re-inventionبدأت مبكرا، بالكاد أكثر من قرن بعد وفاة آخر حاكم عظيم فى منف، بيبى الثانىPepi II. – أكمل منتوحتب نب حبت رع Mentuhotep Nebhepetre – فى جنوب مصر مدينة واست Waset أو طيبة Thebe التى لم تكن مشهورة حتى هذا الوقت– صراعا امتد لثلاثة أجيال للسيطرة على الأرض كلها وفي هذه العملية بدأ يتبع

ويحيى أسلوب حكامها السابقين. قام منتوحوتب بعمل إضافات إلى المعابد المهمة وبنى لنفسه مجمعًا جنازيًا غير عادى "لهنر ١٩٩٧، ٢٦٦-٧ " قد تساعد فى إلقاء بعض الضوء على احتفالات البلاط فى هذه الفترة لكن هناك قليلاً من الأدلة الأخرى على الاحتفالات الملكية قبل نهاية الأسرة الحادية عشرة وفى الوقت الذى قلدت أسرته وأحيت بنجاح قوانين الفنون المرئية الرسمية للمملكة القديمة "فيشر ١٩٥٩" فقد كان لأسرة أخرى من طيبة خلعتهم من الحكم أن تعيد مركز الحكومة إلى منف وتعيد إنشاء المجمع الهرمى الكلاسيكى للمملكة القديمة كبؤرة للعبادة الجنائزية الملكية "لهنر ١٩٩٧، ١٦٨- ٨٣".

إن بيت سنوسرت Senwosret والمعروف أكثر بالأسرة الثانية عشرة ذهب فى البداية إلى أبعد الحدود لكى يظهر حكامه متمشين بشكل لصيق مع أسلوب تصوير الأسرتين الرابعة والخامسة. وعلى الرغم أن أهراماتهم كانت أصغر كثيراً وكان معظمها مبنيًا من الطوب أصبحت المعابد نفسها أكثر فخامة وتوسعت أماكن الإقامة ومدن الاستيطان الملحقة بها كثيرًا." لهنر ١٩٩٧، ١٦٨-٨٣". بالإضافة إلى ذلك، شهدت الأراضى التى تعول هذه المنشآت الملكية توسعًا غير مسبوق مؤدية إلى إنشاء الفيوم وقد كانت في السابق منطقة مستنقعات تقع إلي جنوب غرب منف مما زاد إلى حد مهم الأرض المتاحة القابلة للزراعة فى البلاد جميعها "كمب ١٩٨٩، ١٤٩-٥٧؛ بتزر Butzer ١٩٧٦، ٣٦-٧، ٩٢-٨٣". ويبدو أن ملوك الأسرة الثانية عشرة المبكرين أضافوا سلاحا آخر لترسانتهم الإيديولوجية أيضا- هو الكراسة السياسية – الأدبية the Political- literay tract وهى نوع

أدبى يرجع بقاؤه إلى الامتياز الأدبى كما يرجع إلى تأثيره السياسى "بوزنز ١٩٥٦". ومع ذلك، كان هؤلاء الحكام رغم تجديداتهم الإقتصادية والثقافية يتوقون إلى الشرعية التى تعطى عن طريق المهرجانات المسرحية التى تبدو تقليدية tradi tional-seeming pageants. وعلى الرغم من بقاء بعض الرسوم المجزأة لعيد السد "مارتن ١٩٨٤، ٧٨٥ " فإن هذه الفترة هى التى تمدنا بأول نص من نصوصنا المؤداة performance text الواضحة.

بردية الرامسيوم الدرامية

إكتشفت "بردية الرامسيوم الدرامية " الموجودة الآن فى برلين فى مقبرة أعيد استخدامها فى المملكة الوسطى تحت مجمع المعبد الجنائزى لرمسيس الثانى بواسطة ج.أ. كويبل J. E Quibell فى ١٨٩٥-٦ لكن محتوياتها درست ونشرت بعد وقت طويل بعد ذلك حيث إن حالتها الهشة كانت تتطلب صيانة فائقة "زيته ١٩٢٨، ٨٣". لأن محتويات هذا المستند مهمة جدًا لدراستنا فسنركز عليها أولاً قبل أن نضعها في سياق أوسع.

تتكون البردية بحالتها الحالية من شذرات fragments يمكن تجميعها لتكمل نصًا من ١٣٩ عمودًا راسيًا على الرغم من أن بعض الشذرات لا يمكن وضعها فى الإطار الموجود وأن بدايتها ونهايتها مفقودتان. وعلى الرغم من أن الأعمدة الرأسية توجد بشكل شائع فى مستندات من البردى مبكرة كثيرة ونصوص دينية فإن هذا المستند غير عادى في أن الأعمدة يفصل بعضها عن بعض سطور رأسية تحتها خط ثم يفصل بعضها عن بعض خطوط أفقية واحتفظ في المربع الأسفل من المستند برسم زخرفى صغير معنون يوضّح النص. والنص تراجعى retrograde وهذا يعنى أن العلامات signs تبتعد عن بداية النص بدلاً من أن تقترب منها كما هو معتاد ، وهذه صفة للمؤلفات الدينية المحافظة قبل كتاب الموتى Book of the Dead اللاحق. ومع هذا فبعض العلامات تخرق قاعدة الاتجاه العام وهذه توجد في أسماء الشخصيات التى- طبقًا للنص- توجّه إليها الكلمات. والنص- رغم أنه يمكن التعرف على أنه هيرى hieratic أو بحروف متصلة - cursive مكتوب بطريقة قديمة old- fashioned عن عمد واللغة مليئة بالإستخدامات والكلمات العتيقة archaic "زيته ١٩٢٨، ٨٦-٩".

وهذا الإخراج layout غير المعتاد موجود فقط فى نص واحد آخر يسمى حجر شباكا Shabaka Stone وهو نقش من الأسرة الخامسة والعشرين (القرن الثامن قبل الميلاد) مدمَّر تدميراً شديداً يضم تنويعة من المادة تهدف إلى إضفاء الشرعية على منف كعاصمة لمصر وإلها بتاح ptah كخالق للكون "زيته، ١٩٢٨، فرانكفورت ١٩٤٨، ٢٤-٢٥". ومثل البردية فهو يعرض أعمدة رأسية موضوعة بعناية فى لغة وهجاء عتيقين على الرغم من انه ينقصه الرسوم الصغيرة الزخرفية vignettes. والقسم الذى يشبه بردية الراسيوم أكبر الشبه يصف الصراع الذى خاضه حورس وعمه ست Seth للسيطرة على مصر والذى تم الاتفاق عليه منذ زمن بعيد على انه يصور فعلا دراميا. وستتم مناقشته بشكل أكثر تفصيلاً فى الفصل ٥. لقد ذهبت أوجه الشبه بين هذين النصين بكورت زيته والذى كان يدرس البردية إلى أن ينشرهما معا فى ١٩٢٨. وبتسميته أبكر هاتين الوثيقتين ببردية الراسيوم الدرامية أنجز زيته فعله هو الأدائى معداً الأجندة لدراسة هذا النص.

وقد اثبت زيته في مطبوعته أنه يمكن تقسيم النص إلى ستة وأربعين شهداً يمكن تقسيم كل منها إلي خمسة مكوّنات أساسية. المنصر الأول هو القصة والتي تصف الفعل action مبتدئة بعبارة "حدث أن" "زيته ١٩٢٨، ٨٩ " ويفهم منه أنه زمن غير محدد "دريوتون Drioton ١٩٥٧، ٢٦٣-٤"، يعقبه تعليق يشرح المغزى الميثولوجى للفعل المسرحى وما الذى يمثله الممثلون الذين ينفذونه "زيته ١٩٢٨، ٩٠-١، "فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٣-٦" والمنصر التالى- عادة ما يكون فى العمود التالى - هو الحوار dialogue وهو يقّدم مصوًرا مع ذكر أسماء المتكلمين ومن يتحدثون إليهم في مواجهة بعضهم البعض، وتقدمه العبارة "الكلمات المنطوقة words spoken" وتنشئ الخطوط الأفقية التي تفصل بين الأعمدة صناديق

boxes تسّجل الأشياء الموجودة على خشبة المسرح أو الممثلين أو الموقع المطلوب للمشهد. أسفل هذا يعمل جزء ورقة البردى الذى يحمل الرسم الزخرفى vignette " كـ ملاحظات على المشهد" وهى تبين بشكل أكثر تصويراً more graphic كيف يقدم المشهد على خشبة المسرح. وتبيِّن الرسوم التخطيطية الممثلين وهم يقومون بالأداء مع الأشياء الموجودة على الخشبة مع بطاقات تقوم بتعريفهم وتقدم ملحوظات موجزة عن الأفعال التى وصفناها بأعلى بتفصيل أكبر "زيته ١٩٢٨، ٩١-٢". وبمجرد أن يتعرف المراقب observer على التصميم يصبح من الواضح أنها طريقة بالغة الوضوح لبيان كل العناصر المطلوبة لكل مشهد بالإضافة إلى السماح للقارئ أن يفصل بين الأشياء المطلوبة لكل المشاهد مثل ما يوجد على خشبة المسرح أو موقع الأحداث ببساطة عن طريق النظرة السريعة على طول الصناديق الموجودة في المنتصف أسفل الأعمدة. ويبدو أن مثل هذا المستند مصمم لكى يستعمله الشخص الذى يشرف إشرافاً عاما على هذا النشاط، أو كما يمكننا أن نقول - المخرج "دريوتون ١٩٥٦، ٢٢٦، جويون Goyon ١٩٧٢، ٩٢".

وتوحى طريقة "إخراج" بردية الرامسيوم الدرامية" بشئ حول مفاهيم الأداء وراءها. وما هو أكثر وضوحًا هو أهمية لعب الأدوار role- playing . إن مؤلف (مؤلفى) هذا العمل بالغ الدقة فى التمييز بين الممثلين والأدوار التى يلعبونها. وكما لاحظنا بأعلى، لكل فعل مسرحى تعليق يشرح أن الممثلين يمثلون شخصيات وأحداثاً مقدسة وحتى الأشياء الموجودة على خشبة المسرح تمثل أشياء غير نفسها "فرانكفورت ١٩٨٤، ١٢٤-٥، ١٣٢-٥". إن الطابع الرمزى للفعل المسرحى يضعه في مكان أقرب إلى الطقس الدينى منه إلى العرض المسرحى الواقعى كإدخال أحداث حقيقية مثل تذرية القمح واستهلاك وجبة طعام. ويتم تمييز

الممثلين بألقاب تتعلق بموقعهم الاجتماعي وأهميتهم. ومع هذا، توحى الاسكتشات sketches، بأن الاهتمام كان موجهًا إلى - تشكيل configuration الممثلين وأدوات المسرح - أى "رسم الحركة على المسرح" blocking مما يعنى ضمنًا هو أن كيف بدت هذه الأفعال أمر مهم لأسباب غير التأثير الشعائرى. هل كان هناك جمهور لهذا العرض الدرامى ومن كان هذا الجمهور؟ لكى نحاول الإجابة على هذا السؤال من الضرورى علينا أن ننظر فى موضوع النص.

وعلى الرغم من أنه يمكن تحسين إعادة بناء زيته Sethe للنص فسنتابع هنا إعادة بنائه القصصى من أجل البساطة. تصف المشاهد السبعة الأولى تجهيز المعدات مثل القوارب وأيضا القرابين التى ستقدم لتماثيل الملك على القوارب. تظهر الشارات insignia الملكية فى المشهد رقم ٥٨ و - طبقا للنص- هناك مسيرة march خلال الجبال. بعد ذلك فى المشهد رقم ٩ تتم تذرية الحنطة بواسطة حمير ذكور "زيته ١٩٢٨، ١٠٢- ٣٨؛ فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٦-٧". وطوال المسرحية يجرى حوار مستمر بين تحوت Thoth إله الحكمة والكتابة وحورس يشرح المغزى الميثولوجى للأحداث. وتتحدث هذه الشخصيات أيضا مع أبناء حورس وإيزيس وست وأشكال أخرى تتصل بدورة أوزيريس Osiris cycle. وتمثل الحنطة corn أوزيريس والحمير هم ست وأتباعه. يتوسل حورس إليهم: " لا تضربوا أبى". كما يحمل الحمير الحبوب بعيدًا كذلك يصعد أوزوريس إلى السماء . تزيَّن السفن « بأغصان الأشجار ويضحى بعجل وأوزة ويقطع رأساهما ويعرضا (المشاهد من ٩ إلى ١٣) "زيته ١٩٢٨، ١٣٩-٥٦"، "فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٦". تقدم الرأسان كهدية مع عمود الجد Djed pillar وهو شئ معروف منذ أزمنة الأسرات الأولى والذى قيل لاحقا أنه يمثل العمود الفقرى لأوزيريس أو شجرة ميتة "التنمولر ١٩٧٢" إن رفعه فى المشهد ١٤ يفسَّر على أنه يعنى تأليه

أوزيريس وانتصاره على أخيه ست المثَّبت على الأرض تحته حتي يمكن لست أن يأخذ أوزيريس إلى السماء بأعلى. ويقدم إلى الملك رغيف وقدر من الجعة كوجبة رمزية ويشير القتال بالعصى إلى الصراع بين أوزيريس وست وحل هذا الصراع "زيته ١٩٢٨، ١٥٦-٦٧؛ فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٦-٧".

وكان نتاج الأرض بالإضافة إلى منتجيها producers - والذى يرمز إليهما بزوجين من النجارين carpenters وحالبات البقر - يقدم إلى الملك. (المشاهد من ١٩ إلى ٢٥). "زيته ١٩٢٨، ١٦٧- ٩٢؛ فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٩". وفى المشهد ٢٦ كان أعضاء البلاط الملكى يطوفون حول لواءين على قمتهما صقور. وفى المشهدين ٢٧، ٢٩ يعطى للملك شارات الحكم، الصولجان وريشتان وخاتم ذهبى وأيضا الطعام. ويستدعى كبار رجال مصر العليا والسفلى أمام الملك وتقدم له أدوات التجميل ويعطون أنصاف أرغفة زيته ١٩٢٨ - ١٩٥ - ٢٠١ ، ٢٠١ - ١١ ، فرانكفورت ١٩٤٨ ، ١٢٧ هذا ويتم شرح أنصاف الأرغفة على أنها تعنى أن رءوسهم قد ردت إليهم (المشاهد من ٣٠ إلى ٣٢). "زيته ١٩٢٨، ٢١٣ - ٢٧ ، فرانكفورت ١٩٤٨، ٣٠ -٣٠"، يحضر الكاهن المرتِّل الصدره vest qeni (أنظر الفصل ٤) ويقدِّم قرابين من الطعام والملبس ويحضر موظفون رسميون يدعون sekhenu ankh "الباحثون عن الروح spirit seekers" تمثالاً لأبى الملك. ويتم اختيار موسيقيتين مغنيتين لتلعبا إيزيس ونفتيس ، أختى أوزيريس واللاتى ينعين وفاته (المشاهد من ٣٣ إلى ٣٩) "زيته ١٩٢٨، ٢١٣-٢٧؛ فرانكفورت ١٩٤٨، ١٣٠-٣ ". وبعد أن يتم تقديم قرابين اللحم والكتان يتم إحضار الطعام للاحتفال بإدخال الباحثين عن الروح إلى القصر ويدعي الحكام الاقليميون للشرق و الغرب للمشاركة فى الوجبة ويمسحون بالزيت على سبيل التكريس وتقدم قرابين النطرون والماء فى القصر (المشاهد من ٤٠ إلى ٤٦) "زيته ١٩٢٨- ٢٢٧-٤٣.

وعندما لاحظ زيته أن بعض أشكال الملوك في القارب مكتوب عليها اسم العرش لسنوسرت الأول Senwosrt I افترض أن المستند قدَّم نصا لتتويجه والذى يتم عند توليه السلطة بعد اغتيال والده أمنمحات الأول Amenemhet I "زيته ١٩٢٨، ٩٨-٩، ٢٤٦-٧ " وهو حدث كان يتم الاحتفال به أيضا فى القصة الرومانسية السياسية سنوحى Sinuhe. إن إدخال أسطورة كيف خلف حورس أباه أوزيريس وهزم أعداءه فى الاحتفال الملكى أمر مناسب بصفة خاصة في هذه الظروف لكنه فى هذه النقطة ربما يكون تقليديًا. ولقد ركز العلماء على الطبيعة العتيقة للنص ملاحظين أن لقب "الباحث عن الروح" والمواقع مثل "صالة تناول الطعام والوقوف" المذكورة في هذا النص لها شهود عليها بطريقة أخرى فقط فى الأسرتين الأولى والثانية "فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٩"، وقد رأى هرمان ينكر Hermann Junker أن الإشارات إلى " إله مدينة" غير محدَّد الإسم والموجودة في كثير من المشاهد التى كانت توحى بالتمثيل فى المواقع الجغرافية المختلفة كانت تشير إلى "إتباع حورس" المذكور في مستندات الفترة العتيقة وعلى حجر بالرمو "ينكر ١٩٤٩". مع ذلك، ركز الباحثون اللاحقون على أوجه الشبه بعيد . "بارتا ١٩٧٦" بما فيها استخدام نفس الأفراد العاملين مثل أطفال الملك وكبار رجال مصر العليا والسفلى والأفعال مثل تقبيل الأرض والطواف. وعلى الرغم من أنه يمكن إيجاد صلات مع المناظر السابقة في معبد نى وسر رع Neuserre وفى مادة العصر العتيق إلا أنه يمكننا أن نجد نظائر أكثر أهمية فى المناظر اللاحقة فى عيد سد فى حكم امنوحتب الثالث Amenhotep III (أنظر بأسفل) تظهر إقامة عمود الجد وهو حدث لا يوجد ما يشهد عليه في صور عيد سد الأبكر. وليس من غير المتوقع أن العلماء قد يخلطون بين تقرير عن عيد سد وبين تقرير عن تتويج الملك حيث أن الواحد منهما هو فى الحقيقة تمثيل للآخر ،

ومع ذلك فإن التعريف المحتمل لبردية الرامسيوم الدرامية كنص لعيد سد يثير نفس الأسئلة التى طرحناها حول الاحتفال به فى المملكة القديمة: من كان الجمهور؟ وأين كان يحتفل به ومن كان المسئول عن تنفيذه؟.

لم يعد من السهل الإجابة على هذه الأسئلة بالنسبة للمملكة المتوسطة. فعلى الرغم من أن لدينا نصًا كاملاً إلى حد كبير إلا إنه ينقصنا وصف مفصل مثل ذلك عن نى وسر رع وتوثيق على شكل ملاحظات وهدايا ومواقع عرض ممكنة مثل HK29a أو مجمع الهرم المدرج. إن المجمع الملكى الجنائزى النموذجى في المملكة المتوسطة مثله مثل نموذجه الأبكر في المملكة القديمة لا يقدم مكانًا واضحًا لمثل هذا النشاط. ولم يتم إكتشاف مواقع محتملة أخرى مثل المقاصير الاحتفالية enclosures فى العصر العتيق. ويوحى نص البردية بأن عيد سد فى المملكة المتوسطة مثله مثل تجسده incarnation الأبكر كان يتم تمثيله علنا acted out عن طريق أعضاء البلاط الملكى وأفراد ثانويين وأنه كان يتم بمصاحبة موسيقية على شكل غناء ونقر percussion. إن الفارق الرئيسى هو في ما تقوله لنا البردية وموقعها حول من يدير هذا النشاط.

لقد ذكرنا من قبل أن تصميم هذا المستند يوحى بأنه قد تم رسمه أو تصميمه لاستخدام الشخص المسئول عن إدارة النشاط بأكمله. إن هذا الشخص قد يكون بحكم طبيعة عمله يجيد القراءة والكتابة ومشهودًا له بالعلم الغزير فى أمور الطقوس والأساطير. إن ما تبقى من الدفنة المسروقة التى وجدت فيها البردية قليل فيما عدا الصندوق الذى احتواها. ولم يتبقى ما يدل على من كان يشغل المقبرة أو ما هى الألقاب - وهذا محتمل إلى حد بعيد - التي كانت له. مع ذلك، فالصندوق ومحتوياته ينطقون بالمجلدات. كان الصندوق نفسه مكسوًا

بالجص الأبيض وقد رسمت عليه صورة لابن آوى "كوبيل ١٨٩٨، ٣". وهذا يوحى على الفور باللغز الهيروغليفي hery seshta وهو الكتابة المشفرة cryptographic للعنوان الذى يعنى "شخص فوق الأسرار" وهو وصف ذو نطاق كامل من المعانى تبدأ من سكرتير خاص إلى شخص مسئول عن الأسرار الدينية "إرمان Erman وجرابو Grapow ١٩٥٥، ٢٩٩-٢؛ ريتنر Ritner ١٩٩٣، ٢٣٢". فى هذه الكتابة اللعوب playaful والتي وجدت ما يشهد عليها في أثناء المملكة المتوسطة يتم تأكيد الطرف الأخير من الطيف spectrum. إن أنوبيس Anubis إله الجبانات ومساعد أوزيريس متجسدًا في شكل ابن آوى هو أيضا شكل يمثل السر الذى تتضمنه التحولات الرئيسية مثل ذلك التحول من الحياة إلى الموت "دى كويزن Du Quesne ١٩٩٥". وتشمل مثل هذه الأسرار الكتابات وأيضا الأفعال .acts التى توحى بها تسمية الأشياء بالأحداث التي تصاحبها onomatopoeia ما بين sesh "كتابة" وseshta "أسرار" وعلى الرغم من أن "الكتاب كانت هي نفسها تكنولوجيا technology يمكن أن تصل إليها القليلون أكثر من الكثيرين فإن استخدامها أيضًا يشمل تسجيل التعويذات السحرية والطقوس المؤثرة التى ظل شكلها ومحتواها مختبئين" رتنر ١٩٩٣، ٢٠٢-٤".

وشملت محتويات الصندوق ثلاثة وعشرين بردية. وفضلا عن "بردية الرامسيوم الدرامية" وعملين أدبيين آخرين هما "الفلاح الفصيح the Eloquent peasant" "وقصة سنوحى The Story of Sinahe" كانت هناك سلسلة من الرسائل despatches من قلعتى سمنا Semna وكوبان Kuban فى النوبة ودراسة للأسماء وقائمة بكلمات مرتبة في خانات ونصان يتكونان من أقوال مأثورة وترانيم ويومية خاصة بالتحنيط وعدد من النصوص السحرية والطبية وتقارير accounts "ريفز Reeves ٢٠٠٠، ٩٦". وهناك عمل من شظايا بالغة الكثرة هو

البردية E وهو عمل يبدو أنه طقس دينى "جنائزى جاردينر ١٩٥٥". وكالبردية الدرامية the Dramatic Papyrus فهى مكتوبة بخط عتيق فى أعمدة رأسية مع توجه تراجعى retrograde orientation . وعلى الرغم من أنها تنقصها الأعمدة التى تحتها خطوط والصناديق boxes، والرسوم الزخرفية vignettes الموجودة في المستند الزول. فالبردية E . تتشابه معها في عدد من النقاط فبالإضافة إلى اسم سنوسرت الأول Senwosret I المكتوب على ظهر المستند يذكر المستند أيضًا عدداً من العاملين الملكيين مثل كبار رجال الدولة The Great Ones وأطفال الملك وأيضًا بعض المواقع نفسها مثل ال per wer التى قابلناها فى العصر العتيق.

وعلى الرغم من أن المستند محتفظ بجزء منه فقط إلا أننا يمكننا أن نرى أنه يشير إلى الطقس الجنائزى المستقر established وهو كسر "القدور الحمراء "جاردنر ١٩٥٥، ١٦؛ رتنر ١٩٩٣، ١٤٤-٧" والطواف المتكرر حول المقبرة. ويذكر المتوفي فقط بأنه أوزيريس N "المرحوم فلان" مما يبين أنه كان نموذجًا يحتذى لنشاط من الأنشطة وليس وصفا لنشاط. وكما فى "البردية الدرامية" هناك الكثير من التضحيات الحيوانية وصور تقديم القرابين إلى الفنيين المسئولين عن صنعها. ويبدو أيضا أن هناك موكباً طويلاً وما يدل على وجود أقوال منطوقة بواسطة العاملين المسئولين إلى جانب الاستجابات "النحيب" بواسطة مجموعة تسمى "الحشد "the crowd أو "الباقى" the rest . ولا يمكننا أن نعرف إذا كانت هذه المجموعة تكوِّن "الجمهور" من المشاهدين الذين هم من غير الصفوة كما يوحى بذلك جاردنر" ١٩٥٥، ١٢" لكن هذا هو افتراض مغرٍ إن وجود جمهور من شأنه أيضًا أن يؤيد قول شكنر إن العروض ذات الطابع الطقسى الأكبر تتكون من أحداث كلية holistic events كان المشاهدون جميعًا - بدرجة كبيرة - هم المشاركون فيها "١٩٨٨، ٨٦". ومع ذلك فهناك بعض الفروق المهمة بين البردية

الدرامية والبردية E. فالأخيرة ينقصها التصميم المتقن الذى تتصف به الأولى وليس فيها أي شكل معين من الحوار . وهذا يوحى بأن الحدث الذى تقصد تصويره بالرقص رغم أنه على نطاق واسع ليس عرضًا دراميًا معقدًا يتضمن ممثلين يلعبون أدوارا فينطقون بالحوار بقدر ما كان موكبًا ملحقًا به عرض تمثيلى واحتفال ويوحي.

وجود هذين المستندين الفريدين، البردية E و البردية الدرامية، بأنهما كانتا تنتميان لشخص له اهتمام - إن لم تكن خبرة - بوضع مثل هذه الأحداث على المسرح وإن لم يكن خبيرًا.

ربما يكون من الممكن أيضا أن هذين المستندين واللذين يتميزان بوجود اسم سنوسرت الأول عليهما قد تم الحفاظ عليهما لأسباب خاصة بالأهتمام بالآثار القديمة antiquarian والمعرفة. ومع ذلك، فوجود مثل هذه الكثرة من البرديات السحرية فى هذه المجموعة إلي جانب مجموعة كبيرة من الأدوات instruments التى تتراوح بين التماثيل الصغيرة statuettes وعصى الساحر wand "كوبيل ١٨٩٨، ٣ " يوحى بأنها ليست أدوات "الساحر" "ريتر ١٩٩٣، ٢٢٣-٣٢" بقدر ما هى أدوات الموظف المدنى والباحث المتعلم ، وخبير الطقوس والذى كان تخصصه ليس فقط الأقوال الأدائية بل أيضًا النشاط الأدائى. إن "سر" صندوقه السحرى لم يكن مجرد مفتاح لإيقاف suspending العمليات الطبيعية المعتادة فى العالم الذى كان يعيش فيه ولكن أيضًا إعادة تقديم اللحظات الدينية والميثولوجية الحاسمة بطريقة مؤثره سحريًا واجتماعيًا.

قصة سنوحي واحتفالات حتحور Hathor.

يعيدنا موضوع محتويات هذا الصندوق إلى قصة سنوحي وهى رومانس دعائية عظيمة كتبت نيابة عن سنوسرت الأول وظلت واحدة من الكلاسيكيات الأدبية المفضلة عند المصريين لمدة أكثر من ألف عام بعد ذلك وهذه القصة التي تروى تاريخ هروب ونفى وعودة رجل بلاط بارز بعد مقتل أمنمحات الأول أيضًا جذبت انتباه الدارسين لمدة طويلة والذين اختلفوا حول رسالتها وقواعدها اللغوية وتركيبها اللغوى syntax وحتى شكلها الأدبى literary form "سيمسبون ١٩٨٤". فى الآونة الأخيرة كانت الصفة الملحمية الأدائية لهذا العمل هي التى جذبت الانتباه متضمنة حتى القراءات للجماهير "باركينسون ٢٠٠٠؛ ٢٠٠٣". ومع هذا وبصرف النظر عن شكل النص أو هدفه أو ظروف تلقيه فهو يصور بوضوح مجتمعا يكاد يكون مهتما بالعرض المسرحى والفرجة كمجتمعنا. يتم تصوير موت الملك العجوز فى صورة صقر يطير عاليًا إلى السماء. يتم إنقاذ سنوحى من الموت بطريقة درامية عن طريق تعرضه للعراء عندما يسمع خوار الماشية وأصوات آدمية: وهو فى المنفى فى أرض Yaa فى المشرق Levant كان عليه أن يقاتل متحدى أرضه في عراك فردى. وليس فقط أن المنافس محارب صعب المراس ولكن القتال كان يدور أمام المجتمع كله والذى تجمع منذ الصباح الباكر متوقعًا فى شغف مشهدًا مثيرًا.

وعندما يقرر سنوحى أخيرًا أن يغادر uaa ليعود إلى مصر يقنعه خطاب من سنوسرت يتضمن وصفا مفصلاً لجنازة مصرية سخية (أنظر بأسفل). يعود سنوحى إلي مصر يصحبه أجانب حتى يصل إلى الحدود حيث يقابله أسطول كبير يعود به فى موكب ظافر إلى مكان الإقامة الملكى. وفى اليوم التالى يصحبه

إلى القصر عشرون رجلاً ويقّبل الأرض بين تمثالى أبى الهول الكبيرين اللذين يحيطان بجانبى البوابة. ويتم الترحيب بسنوحى عن طريق أطفال الملك والأصحاب - وهم الأشخاص المعروفون لنا أصلا - ويؤخذ عن طريق فناء إلى غرفة المقابلات حيث يجلس الملك على العرش تحت ظلة من الإلكتروم electrum بعد أن يستولى هذا المنظر على مشاعر يستولى هذا المنظر على مشاعر سنوحى فيما يمكن أن نصفه بشكل مناسب باللحظة الدرامية يغشى عليه من الرعب. ومع ذلك يشفق الملك عليه ويدخل زوجته وأولاده ليقوموا بأداء ما يبدو أنه احتفال التضرع supplication إلى الملك. وهو يتكون من أغنية مديح تربط الحاكم ربطاً وثيقاً بالإلهة حتحور Hathor وخاصة فى تجسدها على هيئة الكوبرا الملكية على حاجبه ويصحب الأغنية هز العقود necklaces والخشيخشات rattles المقدسة عند حتحور. وعلى الرغم من أن من الممكن في سياق هذه القصة أنه قد تم إدخال هذا العرض من أجل الترويح الفكاهى comic relief - حيث أنهم قد نسوا سنوحى منذ فترة طويلة - إلا أن من الممكن أن يكون العرض منتميًا عن قرب إلى الأفعال الطقسية التى لها ما يشهد عليها جيدًا وأيضًا إلى الأدلة النصية والأركيولوجية الموحية.

فى فترات لاحقة يقدم الملك لحتحور خشيخشتها المقدسة وهى الصلصلة sistrum ليهدىء من غضبها أو بدلاً من ذلك تظهر الإلهة ممسكة بالصلصلة بالقرب من أنف الحاكم لكى ينتقل إليه نفس الحياة breath of life وسلطة الحكم "روبرتس Roberts ١٩٩٥، ٥٧-٨". ومع ذلك ، رغم أن خشيخشة الصلصلة والعقد لهما ما يشهد عليها فى المملكة القديمة فى أعياد الموتى of feasts the dead (أنظر الفصل ٢ بأعلى) حيث يُعتقد أنهما يلعبان دورًا ما فى عودتهم للحياة فلا توجد صور لاستخدامها بواسطة الملك والإلهة. ومع هذا فإن

الموسيقيات اللاتى تستخدمن المنات menat والصلصلة بدأت الارتباط بعبادة الإلهة حتحور.

منذ أواخر الأسرة الخامسة فصاعداً، ويتم النظر إلى هذه الأشياء بشكل متزايد على أنها صفات لكهنة عبادتها منذ ذلك الوقت فصاعداً. فى أثناء المملكة القديمة والحقبة المتوسطة الأولى First Intermediate Period كان لقب كاهنة حتحور شائعاً بين الصفوة من الإناث باستثناء زوجات الملك "جالفين ١٩٨٤؛ جيلام ١٩٩٥، ٢٢٣-, ٣٠ "ومع ذلك فإن هذا الموقف يتغير فى الأسرة الحادية عشرة تحت حكم منتوحتب نب حبت رع . فقد بنى هذا الملك فى الفترة المبكرة من حياته العملية معبداً قرب معبدها فى دندرة Dendara فى مصر العليا والذى يبّينه وهو يوحّد بشكل رمزى النباتات الرمزية لمصر العليا والسفلي أمام الإلهة وتقدم له صلصلتها وعقداً من المنات بالإضافة إلى لبن بقراتها المقدسة رداً على ذلك "حبشى ١٩٦٣، ١٩- ٢٨" .

وفى هذا الوقت تقريباً بدأ منتحوتب أيضاً العمل فى مجمع جنائزى طموح فى مدينة طيبة مسقط رأسه والذى أخذ - بعد عدد من التغييرات - شكل هيكل مزود بمصاطب تحيطه الأعمدة وربما يعلوه هرم "أرنولد ١٩٧٤، ٦٣-٧، ٤٨-٩؛ ١٩٧٩، ٣٤-, ٨" لقد بُنى عند أسفل جبل احتوى على كهف مقدس عند الإلهة "أر نولد ١٩٧١، ٨٣-٤، بنش Pinch 1993، , ٤ " وخلال حكم منتوحتب الطويل فعل شيئين، تزوج وربط نفسه رباطاً قوياً بكاهنات حتحور. وعندما ماتت هؤلاء النساء دفنوا تحت الأعمدة أو فى مكان آخر من أرض المجمع "أرنولد ١٩٨١، ٦٤-, ٦" إن بقايا معابدهن ومعدات الدفن تبينهن وهن تتغذين على لبن البقرات المقدسة أو وهن فى صحبة زوجهن الملكى على طريقة الناس العاديين الذين

يبدون عواطفهن وحتى يجلسن معاً على سرير. وكانت إحدى هؤلاء النساء - والتى ربما لم تكن متزوجة من الملك - على ذراعيها وساقيها وشم "إكرام ودودسون Dodson 1997، ١١٥ ". والوشم يرتبط فى سياقات مصرية أخرى بالراقصين والموسيقيين "مانيش Manniche 1991،١١٠-١١٦ ".

وتحت حكم الأسرة الثانية عشرة التى تلت ذلك وفى الوقت الذى كان فيه لقب كاهنة عبادة حتحور نادراً بل واختفى تقريباً ظهر نوع جديد من المجوهرات مع موضوع قوى عن حتحور Hathoric theme عند دفن إناث العائلة الملكية "جيلام ١٩٩٥، ٢١١-١٤، ٢٣٣-,٤" وكانت الزوجات والبنات يتزينون بتجليات حتحور وهى الكوبرا والرياش المقدسة واللبؤة وكانت أدوات زينتهم محلاة بوجهها ذي أذن البقرة. وكانت أحزمتهم من الأصداف الذهبية مهيأة بحيث تجلجل مثل الصلصلة. وحتى أسماؤهم سات - حتحور "ابنة حتحور" سات - حتور إيونت " Sat- Hathor- Iunet "ابنة حتحور دندرة" وخنمت نفر- خدجت "التى تحمل التاج الأبيض الجميل" تشهد على انخراطهم فى لاهوت الحكم theology of rulership سكاندون ماتيا scandone - Matthiae 1985؛ وقد قيل إن هذه الملابس كانت تستخدم فى الاحتفالات مثل تلك التى جاء وصفها فى "قصة سنوحى" وهى احتفالات ترهص فى حد ذاتها بصدور البيانات المتزايدة التى تروِّج للملك ولشرعية حكمه في المملكة الجديدة عندما يعيد الملك - متوحدًا مع آتوم Atum - خلق نفسه من خلال الإلهة التى تلعب دورها - بشكل صريح زوجته وأمه. "سكاندون - ماتيا ١٩٨٥؛ ديرشان ١٩٧٠" . وتعطى قصة سنوحى ومجوهرات نساء العائلة الملكية فى الأسرة الثانية عشرة شيئاً من العظمة واللون المحلى للمنظر المتقشف نوعاً ما لمهرجانات البلاط التى تقدمها مصادر المملكة القديمة "وبردية الرامسيوم الدرامية".

وعلى الرغم من أننا سنعود إلى موضوع الجنازات بتفصيل أكبر فيما بعد إلا أن التوحد التام للملك مع أسطورة أوزيريس الذى تبيّنه بردية الرامسيوم الدرامية يقودنا إلى النظر فى الاحتفالات العامة الأخرى لهذا الإله.

سر أوزيريس فى أبيدوس

إن أوزيريس – والذى كان فى أزمنة لاحقة – مع أخته زوجته إيزيس – إله الأرض البارز لم يسجَّل قبل المملكة القديمة اللاحقة، فى الأسرة الخامسة اللاحقة "جريفيث Griffiths 1980، ٤١، ١١٣، ١٤ ,". إن ظهوره البارز فى "بردية الرامسيوم الدرامية" يعكس وضعه الأعلى كإله يمثل الملك المتوفى ولا شيء غيره لقد قيل – وهو أمر يمكن تصديقه– إن أسطورة موته وعودته للحياة وخلافته بواسطة ابنه الذى تم الحمل فيه بعد موت الأب وهو حورس هى مثال الأسطورة التى نشأت من الاحتفالات الجنائزية الملكية مثل طقس فتح الفم والتى كانت تتم بواسطة وريثه "جريفيث ١٩٨٠، ٨٠، ١٠٥، ١٤٧ , " لم يتم جعل النصوص والممارسات الجنائزية الملكية ديموقراطية قبل الحقبة المتوسطة الأولى مما جعل التوحد مع أوزيريس ممكنًا لكل شخص متوفى وكذا بدء التطور إلى إله الموتى الذى يعترف به الجميع.

منذ هذا الوقت فصاعداً بدأ أوزيريس يرتبط بصفة خاصة بأبيدوس فى مصر العليا وبعرض دينى ضخم كان يتم هناك، مما وجد ما يشهد عليه لأول مرة فى تلك الفترة. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن أبيدوس كانت مركزاً مهماً فى أثناء فترة تكوين الدولة ومكان الدفن المحتمل لمعظم حكام الأسرة صفر وحكام الحقبة العتيقة كان إله المدينة فى الأصل روح ابن آوى Jackal spirit وختنا منتيو

" Khentamentiyu أول الغـربيين" The First of the Westerners. وفى أثناء الأسـرة السـادسـة شيِّد مـعبد كـبيـر جـديد للإله الجـديد المركب composite أوزيريس- خنتا منتيو وقد زوِّد بمنح سخية ومزايا ضرائبية tax privileges "كمب ١٩٧٤، ٢٠-١، أوتو Otto 1966، ٣٢ ".

ومثل كثير من مناطق مصر الوسطى فى وادي النيل الأسفل قاست الآثار القـديمة monuments فى أبيـدوس من الحـروب بين ملوك طيبـة والحكام الشماليين لهيرا كونبوليس Hierakonpolis والتى أنهت الحقبة المتوسطة الأولى "ردفورد ١٩٨٦، ١٤٤- ٥١ ". وبعد هذا التدمير بوقت قصير وبدءاً من الأسرة الحادية عشرة قد تكون مقبرة دن Den فى الأسرة الأولي قد نظفت وزودت بصورة لأوزيريس وهو يعود للحياة بعضو التناسل على سرير عليه رأس أسد. وقد تم تنظيف وتجديد المنطقة كلها،"ليهى Leahy 1989، ٥٦-٧, " وتحولت إلى أبوكير Upoker، منطقة نفوذ أوزيريس وقد تمركزت حول مقبرته وبستان مقدس. وطبقا لمعتقداتهم والتى يمكن تتبعها من نصوص الأهرام الملكية إلى نصوص التوابيت والنقوش الجنائزية لذلك الوقت فقد كان فى جهستي Gehesty الغربية أو على ضفاف نديت Nedyt أن قتل أوزيريس بواسطة أخيه "جريفيز ١٩٨٠، ٢٢، ١١٠," إن الذى أتى لمساعدته كان وبواوت Wepwawet وهو أحد أشكال الإله القديم سد ابن آوى Jackal God Sed مع زوجته إيزيس وهما اللذان أعاداه إلى الحياة فى مكان راحته السرى فى أبوكير حيث حمل - بمعجزة- بوريث انتقم له وأعاده إلى مكانه الشرعي وهو معبد أوزيريس - خنتا مينتيو أوتو ١٩٦٦، ٣٨- ٤١, هذه القصة لا تحتفل فقط باستقرار الملكية Kingship ولكنها قدمت أيضاً الوعد بالحياة الأبدية لكل من أتباع أوزيريس المخلصين.

يمكن تتبع تطور هذه المعتقدات والممارسات العبادية التى أوحت بها هذه المعتقدات فى تمنيات معينة بحياة آخرة سعيدة وجدت على صلايات مقابر المملكة الوسطى والتى تعرف بـ صيغة أبيدوس Abydos formula. وعلى الرغم من "أن صيغة أبيدوس" توجد فى مصر كلها فهى منتشرة جداً فى هذه المدينة وخاصة فى منطقة تقع خارج معبد أوزيريس – خنتامنتيو مباشرة "بولس– وجنر–Wegner Pouls 2002، ٦٧ ". وتعبر الصيغة عن رغبه المتوفى فى تلقى العطايا من معبده من خلال عملية عودة الحق (أنظر الفصل ٢) وخاصة فى أثناء الاحتفالات الكبرى وأيضا فى الترحيب به فى العوالم السماوية مع باقى المتوفين الذين تغير مظهرهم. تضمَّن هذا أيضاً السماح له بالصعود إلى سفن الليل والنهار والتى يدور إله الشمس حول العالم فيها والسماح له بركوب سفينة نشمت neshmet- barque وهى سفينة أوزيريس.

إن الطبعات الأكثر تفصيلاً من الصيغة تبّين بوضوح أن المتوفى كان يتوقع الاشتراك فى احتفالات مواكبية خاصة ترتبط بشكل خاص بهذا الإله. وتوحى قوائم الأعياد الأكثر اكتمالا والتى وجدت فى نصوص المملكة الوسطى والمتعلقة بأبيدوس أن أكثر الأعياد اهمية هو عيد هاكر Haker Feast والموكب الأول First Procession والموكب الكبير The Great Procession ورحلة الإله النهرية The River Journey of the God وعشية عيد أبوكر. وعلى الرغم من أن الأمنية الورعة pious لهذه النصوص الجنائزية هى الاشتراك فى هذه الاحتفالات المرتبطة بأوزيريس اشتراكًا روحيا بعد الموت فإن سجلين آخرين من مثل هذه السجلات يبينان أنهما أيضاً من المقتنيات التى احتفظ بها هؤلاء الذين كانوا لا يزالوا يتمتعون بصحة جيدة.

وتأتى صلاية الخازن Treasurer Stela اخرنو فرت Ikhernofret – والذى أرسل إلى أوزيريس لكى يصقل تمثاله الذى سيعبد ولكى يشترك فى احتفالاته من حكم سنوسرت الثالث Senwrosret III. ويصف اخرنو فرت الاحتفالات كما يلى:

قمت بقيادة موكب ويواوت The procession of Wepwawet عندما يخرج لإنقاذ أبيه. لقد دحرت مهاجمى سفينة نشمت neshmet - bark. وأسقطت أعداء أوزيريس.

قدت الموكب الكبير وتتبعت الإله فى خطواته الواسعة وجعلت قارب الإله يقلع وكان تحوت Thoth يوجه الإبحار. زودت السفينة (....) بكابينة وقمت بتركيب الشعارات والرموز الملكية regalia الجميلة لكى يذهب إلى منطقة سلطته فى بكر Peqer.

نظفت طريق الإله إلى مقبرته فى بكر. أنقذت ونوفر Wennofer (أوزيريس) فى يوم المعركة الكبرى ذلك وأسقطت كل أعدائه على شاطئ نديت Nedyt.

جعلته يدخل السفينة الكبرى وقد حملت السفينة جماله his beauty. لقد أسعدت قلب الصحارى الشرقية. لقد تسببت فى إسعاد الصحارى الغربية عندما رأت جمال سفينة نشمت وهى ترسو فى أبيدوس.

لقد أحضرت]أوزيريس خنتامنتيس Osiris Khentamenthes سيد أبيدوس [إلى قصره. وتتبعت الإله إلى منزله. وتم تنظيفه وقد جُعل مقعده seat فسيحا، حيث فككت العقدة knot.. "ليتشايم ١٩٨٨، ٩٩".

على الرغم من أن هذا هو أكثر الأوصاف المبكرة تفصيلاً لما عرف بعد ذلك بـ "أسرار أوزيريس" the Mysteries of Osiris فإن تقرير اخرنوفرت موجز إلى أقصى حد بما يليق باحتفال جاد دينى ميثولوجى. والنص الآخر الوحيد الذى يصف الاشتراك الفعلى هو صلاية رود جاهاو Rudjahau فى الأسرة الحادية عشر والذى يقول "أنا .. ذابح عظيم للمتمردين عندما يتقدم كاهن سم sem priest - ترتيبى فى المقدمة فى أرض النور الغربية، شبيه بـ "الفريد بينهم "the sole - among them أوزيريس. أنا أنوبيس Anubis حارس الكتان المنشى starched linen فى يوم لف الأعمدة، سريع اليد لصد الأعداء عن أرض القرابين. أنا ذو قلب يستطيع التمييز .. فى يوم المهاجمين attackers... أنا من مدحنى الأوّل فى هسرت — Foremost - in -Hesret عند دفع المركب بمامود leading the poling" الدليل إلى طرق حورس إلى العالم السفلى "ليتشايم ١٩٨٩، ٧٢-٣ ".

وأقصى ما يمكن الاتفاق عليه هو أن عيد أوزيريس الذى كان يتم فى وقت ما عند الفيضان وفى أوائل مواسم الشتاء ما بين سبتمبر وديسمبر به أربعة أحداث. وكانت (١) الموكب الأول The First Procession" وكان يقوده ويواوت Wepwawet ضد أعداء أوزيريس و(٢) الموكب الكبير وفيه ترسل صورة لأوزيريس إلى أبو كير و (٣) السهر على الصورة image الذى تم هناك مما يؤدى إلى تجديدها renewal و(٤) رحلة العودة بالصورة إلى معبد الإله "شيفر schafer 1964، ٢٠ - ٣٢؛ ليتشايم ١٩٨٨، ١٠٠ ". وقد قيل أن أعداء أوزيريس هاجموه وقتلوه فى الموكب الأول وذلك يمثل موته فى نديت "شيفر ١٩٦٤، ٣٠ وما بعدها" وكثيرا ما يقارن السهر vigil بليلة عيد هاكر حيث يهزم الأعداء ويتحدث حورس بطريقة ما مع والده ربما فى الحلم مثل كاهن سم متوحّدا مع الابن

المحبوب فى طقس فتح الفم "جريفث ١٩٧٧" . وقد يفسِّر هذا الإشارة إلى هذه الشخصية فيما يتعلق بعيد هاكر وضحد الأعداء أوتو ١٩٦٦، ٤٠ . إن احتفال رحلة النهر للإله وتسيير سفينة نشمت فى صلاية رودجاهاو "ليتشايم ١٩٨٨، ٧١ – ٢" يوحى بأن ذلك الجزء من الرحلة إلى ابوكير كان يتم عن طريق الماء "أوتو ١٩٦٦، ٣٩؛ جبلر – لوهر Gebler Lohr 1983، ٤٢٥ – ٢٧ " . وقد تم الحصول على معظم نقوش المملكة الوسطى التى تشمل صيغة أبيدوس من عمليات الحفر التى جرت فى أوائل القرن التاسع عشر وكان يعتقد أنها نشأت فى الأصل فى المنطقة الشمالية من موقع المدينة القديمة ومعبد أوزيريس "بولس وجنر ٢٠٠٢، ١٠ – ٢٣ " . ولم يتم البحث الصحيح لشمال أبيدوس قبل سبعينيات القرن العشرين عندما بحث وليام كيلى سيمبسون William Kelly Simpson فى نقوش شمال أبيدوس غير معروفة الأصل. وقد وصل إلى نتيجة أن كثيرا منها آتت من المعابد والتى كانت تسمح للناس الذين لا يقيمون فى أبيدوس بالاقتراب الدائم من مواكب أوزيريس من خلال القوة الأدائية للنصوص. وتحدد النصوص نفسها أن هذه المعابد كانت تقع عند "شرفة الإله العظيم".

واستطاع سمبسون أن يبيِّن أن هذه التجهيزات كانت تحتوى على عدد من التحف الأثرية لأناس تجمعهم صلة الدم أو هم أعضاء من نفس الأسرة وبهذه الطريقة استطاع أن يربط بين الصلايات التى كانت بعد ذلك مبعثرة فى مجموعات فى جميع أنحاء العالم. "سمبسون ١٩٧٤ " . وقد اكتشفت شرفة الإلة العظيم أخيرًا فى غرب المعبد وهى تطل على الوادي الذى كان الطريق الرئيسى إلى أبو كير. وتزدحم هذه المنطقة بالمباني بالطوب الطيني التى تراوحت بين مبانٍ ذات أفنية وحدائق إلى قليل من الطوب الذى يسنده جدار وقطعة من الحجر عليها نقش مكتوب أوكونر ١٩٨٥ . وفى الوادي بأسفل كانت هناك صلاية كبيرة

بناها ملك من الأسرة الثالثة عشرة هددت أى شخص يبنى مقبرة أو معبداً صغيراً أو أى شئ آخر فى الوادي – وهو الطريق المقدس للموكب– بالحرق راندال – ماك إيفر - Randall McIver وميس Mace 1902، ٦٤ – ٩٣، اللوحة ٢٩؛ ليهى Leahy 1989، ٤٢ – ٦ ". وبينما تتضح فعالية القرار من أن الطريق ظل خاليا من العقبات حتى الزمن الإغريقي الروماني فإن الصلاية توضح أيضا الحاجة الماسة إلى أبعد الحدود إلى معبد أو مقبرة تطل على طريق موكب أوزيريس إلى أبو كير والعودة "ليهى ٦٤،١٩٨٩" . هل هذا علامة على الاشتراك الشعبى الواسع فى هذا الاحتفال؟

صحيح – بالتأكيد – أن عبادة أوزيريس فى أبيدوس فى المملكة الوسطى كانت تعتمد بشدة على الرعاية الملكية. إن سرير أوزيريس فى مقبرة دن Den صنعه فى الأصل سنخكارع Sankhkare فى الأسرة الحادية عشرة وأعيد صقله بقرار ملكى فى وقت ما فى الأسرة الثالثة عشر "ليهى ١٩٧٧، ١٩٨٩، ٥٥ – ٦ ". وقد أعاد سنوسرت الأول بناء المعبد الرئيسى بالكامل "بولس – وجنر ٢٠٠٢، ٥٢" وأرسل الملك إخرنوفرت - Ikhernofret أحد وزرائه الرئيسيين للاشتراك فى عيد أوزيريس "ليتشايم ١٩٧٣، ١٢٣ – ٥ ". لقد كان ملوك الأسرة الثالثة عشر يظهرون بأنفسهم. وكان كثير من الصلايات على شرفة الإله تحفاً أثرية يملكها أعضاء ذوو مكانة من الصفوة وأعضاء بارزون فى المجتمع المحلى "ليتشايم ١٩٨٨، ٥٨ – ١٢٨ ". ومع هذا فهناك تحف أثرية أكثر تواضعًا تنتمى إلى أهل الحرف والعمال "لبروهون Leprohon 1978؛ أوكونور ١٩٨٥" .

إن الموكب والعروض بالغة الإتقان التى كانت تضم معارك وهمية مثل تلك الموجودة فى "بردية الرامسيوم" والأهمية التى تعزى إلى اشتراك أعضاء المجتمع

ذوى المكانة العالية تجعل من الصعب تصديق أنه كان هناك متفرجون أحياء قليلون (كما يوحى بذلك لوبروهون، سيأتى ذلك فيما بعد). إذا كان أتباع أوزيريس من الإخلاص بحيث أنهم بنوا صلايات تمكنهم من الاشتراك فى الاحتفال بعد موتهم فمن غير المحتمل أنهم تجاهلوا ذلك وهم أحياء إن وجود معبد أوزيريس الذى أعيد صقله ومعابد الكا Ka chapels الكثيرة للملوك ضمن لأوزيريس حضوراً presence اقتصاديًا قويًا فى أرضه العظمى وحضورا روحيًا أيضا. وتوحي الأدلة اللاحقة من المملكة الجديدة أن علينا أن نتوقع اشتراكًا شعبيًا مبكرًا فيما هى أساسًا نفس الأعياد.

أوتوس - دا - في Autos - da - fe

وهناك دليل على نوع آخر من الاحتفالات الشعبية يروق ذوقنا بدرجة أقل كثيرًا يوجد في أكثر أشكاله اكتمالاً في قلعة المملكة الوسطى في ميرجيسا Mirgissa في النوبة جنوب مصر. وكما يوحي عدد من القرارات الملكية والمستندات الأخرى في أواخر الأسرة الثانية عشرة كان هذا هو موقع سلسلة من القلاع قصد بها تسهيل انتزاع الجزية بالإضافة إلى التحكم في حركة النوبيين على طول وادي النهر لأغراض الجمارك والضرائب إلى حد كبير "كمب ١٩٨٣، ١٣١ - ٢ ". وكان نجاح هذا المشروع بالطبع يعتمد على إجبار هؤلاء الأجانب على الطاعة عسكريًا ونفسيا. وقد تم التعبير عن القلق بشأن سيطرة hegemony الحاكم المصري والصفوة في شكل اتجاه أيديولوجي يبيِّن عظمة الإله وقدرته على أن يرى أعداء الدولة الداخليين والخارجيين ، على أنهم معادلون لقوى الفوضى التي نشأ الكون منها وهو مهدد بالعودة إليها "فرانكفورت ١٩٤٨، ٩" . ويمكن تتبع مجموع التعبيرات الأدبية والفنية لهذا الفكر منذ فترة بعيدة هي فترة تكوين الدولة. وكثيرا ما يجد هذا الفكر تعبيرًا عنه في صور الملك وهو يحطم رؤوس أعدائه بعصا أو يطأهم بالأقدام أو ينهي وجودهم في شكل إنساني أو شكل حيوان بري "ديفيز ١٩٩٢؛ بينز Baines 1995، ١٠٩ - ١٢". إن صورة الملك وهو يضرب أعداءه بالهراوة أثارت جدلاً كبيرًا حول ما إذا كانت تمثل موقفا من الحياة الفعلية أو أنها يجب أن تفهم بشكل رمزي "هلك 1987 ، ٦ - ٧ ". وكما سنرى، قتل أمنحوتب الثاني من الأسرة الثامنة عشر أسرى العدو علنا بهذه الطريقة رغم أنه لا يمكن التأكد مما إذا كان هذا متمشيا مع الممارسة التي أصبحت محترمة بفعل الزمن أو كان تمثيلا "دراميا" لموتيف بصري مألوف. ويمكن أن نستنتج أن لمثل هذه الصور imagery بعداً أدائياً من أنواع أخرى من

الأدلة. إن من الواضح أن ما يسمى بـ "نصوص اللعنة" execration texts التى أنتجت فى المملكة القديمة والحديثة تجمع بين الصفة الأدائية performative للطقس السحرى الدينى وبين الإيماءات gestures ذات الشعبية الكبيرة - وإن كانت تتضمن التهديد - حول التماسك cohesion الاجتماعى والسياسى. لقد كتبت النصوص - والتى تلعن كل الأعداء المعروفين للدولة - على أوان وتماثيل صغيرة من الفخار أحرقت وتحطمت ودفنت فى الجبانات. إن مستودعًا deposit مصريا واحداً فقط يرجع تاريخه إلى المملكة القديمة له سياق أركيولوجى معروف قد وجد مدفونا فى قدرين كبيرتين فى مقبرة الجيزة "يونكر ١٩٤٧، ٣٠ - ٨ ". وبينما يمكن ربط مثل هذه الممارسات بأنواع أخرى من التعاويذ والعمليات السحرية الأكثر اتساماً بالطابع التقليدى" رتنر ١٩٩٣، ١٣٦ - ٤٨ فإن مستودع ميرجيسا Mirgissa يوحى بكيف يمكن تحويل هذا الطقس إلى عرض جماهيرى.

يوجد الموقع فى منخفض على صخر بارز على بعد ستمائة متر من جدار القلعة وعلى مسافة متساوية تقريبا من المدينة المصرية المعاصرة - وهو جبانة نوبية يرجع تاريخها إلى نفس الفترة تقريبًا - ونهر النيل. وهناك أرض مزروعة صغيرة وأشجار قليلة لا تبتعد كثيرًا عن منطقة واسعة من الصخور والرمال تفصل بين هذه النقاط تسمح برؤية موقع المستودع من جميع الجوانب دون معوق حتى لو كان المنظر بعيدا. والموقع يتكون من حفرة مركزية مخروطية الشكل conical شُقت فى الرمال تحتوى على أربعة مواقع فرعية مختلفة يتكون منها الكل. "فيلا Vila 1963، ١٣٦ - ٤١" .

يتكون المستودع المركزى الأول من كتلة صلبة من الأواني التى هُشّمت عن عمد نصفها عليه نقوش بالصيغة المعيارية للعنات موجهة إلى الآسيويين والنوبيين والمصريين وأي شخص شرير " قد يتمرد، قد يتآمر، قد يقاتل، قد يفكر فى القتال أو قد يفكر فى التمرد على هذه الأرض بكاملها" كونج Koenig، ١٩٩٠، ١٠٦ - ١٠ ". وتوحي هذه المادة بقوة بأداء طقس تحطيم القدر الحمراء the Rite of Smashing the Red Pots والمعروف جيدًا من الاحتفال الجنائزى. ولقد كانت عملية مصممة لطرد الشر حيث كانت القدور تحطم بآلة خاصة هى فى هذه الحالة حجر مستدير "فيلا ١٩٦٣، ١٤٧ - ٩؛ رتنر ١٩٩٣، ١٤٤ - ٥٣ ". وكان إيداع القدور يتمطل فى فترات سبع منفصلة عن طريق إلقاء أشكال طينية مصنوعة دون إتقان ومشوهة لأعضاء جسم بشرى أو حيوانات أو قوارب "فيلا ١٩٦٣، ١٤٤، ١٥٦ - ٩؛ رتنر ١٩٩٣، ١٥٩ - ٦١ ". وجدت أيضا فى هذه المنطقة أربع حاويات containers من الطين ربما كانت هى البوتقات crucibles التى كانت تحرق فيها كل المادة على سبيل الرمز "رتنر ١٩٩٣، ١٥٧ - ٩" .

وعلى بعد أحد عشر مترًا شمال المستودع المركزى كانت هناك أربعة تماثيل صغيرة من الحجر الجيرى لسجناء مقيَّدين. كانوا جميعاً مدفونين رأساً على عقب upside down. كان رأس أحدهم مقطوعاً وكانت كل التماثيل مضروبة على أم رأسها ضربات متكررة قبل تلوين شعرها "فيلا ١٩٦٣، ١٤٧، ١٥٩، الشكل ٩؛ رتنر ١٩٩٣، ١٦١ - ٢، ١٦٨ وما بعدها". وكان المستودع يبدو شبيهًا بمجمع سحرى دينى نموذجى إلى حد معقول، حتى ندرس مكونتيه الاثنتين النهائيين. وعلى بعد مترين من غرب المستودع الرئيسى من كسر الآنية الفخارية والتماثيل الصغيرة وجدت جمجمة - بدون فكها الأسفل - موضوعة فى حالة اتزان على قمة سلطانية مكسورة من الفخار. وبالقرب من ذلك، غرس سكين من حجر

الصوان – وهو أداه التضحية المصرية التقليدية – ونصلها إلى أسفل فى الرمل. والجمجمة دفنت بعناية بحيث أن أسنانها كانت مستوية مع سطح الأرض. وبالقرب الشديد منها وجد ما تبقى من الأعضاء من الشخص تميس الحظ مقطّع الأوصال "فيلا ١٩٦٣، ١٤٦ – ٧، الشكلان ٦ – ٧ ". وقد فسر رتنر آثار الشمع الأحمر بالقرب من السلطانية والجمجمة كدليل على إحراق المزيد من تماثيل العدو "١٩٩٣، ١٦٣ – ٧".

ويكشف مستودع مرجيسا أن العرض الذى كانت نصوص اللعنة جزءً منه كان أكثر إتقاناً وأكثر ارتباطا بزمانهم المعاصر مما يبدو للوهلة الأولى. إن موقع مستودع المملكة القديمة فى جبانة قد لا يعنى الأفعال السحرية فى مواقع منذرة بالشؤم بقدر ما يعنى الموقع الواضح لعملية تتضمن قتل إنسان. ولما لم تكن هناك جبانة مصرية فى مرجيسا فقد اختير موقع يوجد به الرمل اللازم المطهِّر بطريقة سحرية "رتنر ١٩٩٣ ، ١٥٥–٧، ١٧٢–٣" بالإضافة إلى أنه يمكن رؤيته من مسافات بعيدة من جميع الجوانب. لقد تم بأعلى توضيح أن الجبانات فى مصر كانت أماكن شعبية يؤمها الناس كثيراً. لقد كانت تمتلئ أيضا بالقوة الروحية اللازمة لتحييد neutralize الأعداء الخطرين.

وتمكننا المستودعات الأربعة المنفصلة فى مرجيسا أن نميز عددًا من أجزاء الاحتفال وإن لم يكن ذلك فى ترتيب معين. ربما كان لعن الأعداء الذى كان مصحوبا باحتفال تحطيم القدور الحمراء يتم بتلاوة اللعنات المكتوبة بصوت عال وتحطيمها أيضا. إن دفن وقطع رأس التماثيل الصغيرة للأعداء والمصنوعة خصيصا والتى سبقت الإساءة إليها - pre- abused رأساً على عقب لجعلها لا حول ولا قوة لها – يمكن أن يكون قد صوِّر على شكل قصة وذلك من أجل

إحداث تأثير أكبر. وعلى الرغم من عدم وجود دليل فليس من الصعب أن نرى التضحية بالعدو الحى يتبعها تقطيع أوصاله ودفنه كذروة climax لهذا العرض. فى كتابه "قوّم وعاقب" Discipline and Punish عبر ميشيل فوكو Michel Foucault بإيجاز عن تأثير الإعدام علانية على الجمهور" ١٩٧٧، وما بعدها".

إن الأحداث التى جرت فى مرجيسا يومًا ما فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد كان يمكن رؤيتها من جدران القلعة ومن المدينة المصرية وعن طريق أى شخص يمر عبر المنطقة أو على النهر. وبينما قد يكون للجانب السحرى من الاحتفال بالطبع تأثير على المشاهدين أكبر مما يمكننا تخيله فقد كان يذكرهم بلا شك بعلاقتهم بالمؤدين كموضوعات مجسّدة- خاضعة لسلطتهم وخاضعة لاتجاههم وأفعالهم الخاصة نحو هذه العلاقة. فى مرجيسا كانت النتيجة المرجوّة هى إثارة الخوف بين النوبيين بينما كانت فى مصر تعمل أيضًا على تذكير الناس من أية طبقة كانت أن التعديات الخطيرة على النظام السياسى هى تعديات على نظام العالم ويتم العقاب تبعا لذلك. وكما يلاحظ فوكو أن مثل هذه المشاهد يمكنها أيضا أن تنمى التلاحم والالتزام الاجتماعيين cohesion and conformity لأسباب تتراوح ما بين الخوف والإعجاب بالذات self- congratulation.

من كان المسئول عن وضع طقس اللعنة على المسرح ؟ رأى رتنر أن الشكل المعياري للنصوص وحتى باقى الجهاز apparatus مثل تماثيل العدو - يشير إلى أنها كانت من نتاج الحكومة المركزية وأن الممثل الرئيسى فى دراما مرجيسا Mirgissa drama ربما كان الملك نفسه "١٩٩٣، فى المكان نفسه".

العروض السحرية

دعنا نعود بإيجاز إلى صندوق الأسرار الموجود فى الرامسيوم لكى نبحث عن عروض صغيرة أكثر خصوصية. كان هذا الوعاء هو مكان تلقى ليس فقط مجموعة متميزة من أوراق البردي ولكن أيضا مختارات غير عادية من الأشياء المستخدمة فى عمليات السحر بما فيها ثلاثة عصى محفور عليها أشكال لطرد الشر بعيداً وتشكيلة من التمائم وأشكال من الحيوانات المقدسة وشكل سحري لراعى غنم وأشكال "الخصوبة" fertility النسوية من الخزف المزخرف faience والخشب وجزء من زوج من الصاجات "الموسيقية". وهناك أيضا الصل الثعبان المصرى araeus من البرونز متشابكًا فى قطعة من الشعر الآدمى بالإضافة إلى شكل لأنثى عارية ممسكة بثعابين وواضح أنها ترتدى قناع أسد "كوبيل ١٨٩٨، ٣، اللوحتان ٢-٣؛ رتنر ١٩٩٣، ٢٢٢-٢١ ". وقد وجد مستودع مشابه أصغر فى منزل فى كاهون Kahun فى موطن مجتمع مخطط planned community ملحق بالمعبد الجنائزى لسنوسرت الثانى. وقد وجد فى هذا المنزل- الذى احتوى أيضا على مستودع لورق البردى السحرى الطبى - بمخبأ مدفون تحت الأرض زوج من العصي العاجية بالإضافة إلى شكل لامرأة لها وجه أسد يرقى لمستوى هذه العصى العاجية وإن كان أقل إتقاناً "بترى Petrie 1890، اللوحة ٨ ". وعلى الرغم من أن الشكل من كاهون والشكل فى الرامسيوم قد تم التعرف عليهما على أنهما للإلهة الحامية المنزلية بست Beset (المعادل الأنثوي لبس Bes المعروف أكثر بوس "جريفيث ١٩٧٧، ٢-١٠٢ " أكثر مما هما مؤديان يرتديان أقنعة. فقد وجد قناع من قماش القنب يمثل بشكل واضح هذا الشكل فى الغرفة المجاورة مباشرة.

هذا الشئ والذى كان تقريباً مسطحا ولا ظهر له - كان مطليًا بدوائر حمراء وردية على الخدين وزهرة لوتس بين العينين وكان مزوداً بفتحات للعين والأنف لتسمح لمرتديه بالتنفس "بوس - جريفيز ١٩٧٧، ٣-١٠٢:٤؛ ديفيد ١٩٩١، ٣٧ - ٨".

وعلى الرغم من وجود قناع مشابه لبس Bes فى مستوطنة المملكة الجديدة دير المدينة Deir el- Medina "ديفيد، ١٩٩١، ٣٨ " فإن ندرة مثل هذه الأقنعة تثير معان متضمنة هامة حول طبيعة العروض المقدسة والعروض الأخرى داخل الثقافة المصرية. وقد تم أحيانا تأكيد أن صنع الأيقونات ذات رءوس الحيوانات therimorphic لكثير من الآلهة المصريين يعكس الممارسة واسعة الانتشار لارتداء القناع عن طريق أشخاص يتقمصون أشخاصًا أخرى. لكن الأدلة على ذلك قليلة. فالذي تبقى من فترة لاحقة لذلك بوقت طويل كان اثنين فقط من مثل هذه الأقنعة والاثنان على رأسهما ابن آوى وهما مصمتان solid تماما "انظر بأسفل ، الفصل ٥ ". وهذا يجب الا يدهشنا، لأن حضور الأشخاص الذين لعبوا دور أنوبيس Anubis فى الجنازات موثق تماما "رتنر ١٩٩٢ 249.249" ومع هذا فالأقنعة الوحيدة الأخرى من النوع مفتوح الظهر التى يمكن مقارنتها بهذه هى تلك التى اكتشفت حديثا فى هيراكو نبوليس فى أواخر عصر ما قبل الأسرات. وبما أنها مصنوعة من الصلصال clay بدلا من المواد الأخف والتى تعمّر أكثر والتى وجدت فى المقابر فقط فإن استعمالاتها العملية كانت موضع شك "آدامز ١٩٩٩، ٣٠-١ ". ومع هذا فعند مقارنتها بمستودع الرامسيوم فمن الممكن أن تدفن مع شخص ما كان يستخدمها فى الحياة أو كان يستخدمها أشخاص يمثلون فى الاحتفال الجنائزي. كما ترى أيضا أشكال ترتدى أقنعة على هيئة أسد تشترك فى الأنشطة التى تبيّنها معابد مقابر المملكة القديمة فى منف على الرغم من أن معانى هذه المشاهد ما زالت غير مفهومة جيداً "دكروحرب ١٩٩٤، ٦٢٨- ٩، اللوحة ٢٤٩" .

وأياً كانت طبيعة هذه الأنشطة إذا كانت جماهيرية بأى شكل من الأشكال فإنه من غير المحتمل أنها كانت تحدث فى المنزل حيث وجدت أشياء التمثيل props. إن منازل "العمال" الأصفر فى كاهون قد أظهرت ممرات ضيقة ومجموعات متداخلة nested من الحجرات التى كانت تسهل الخصوصية privacy أكثر مما تسهل الوصول إليها accessibility والرحابة spaciousness "كمب ١٩٨٩، ١٥٥، الشكل ٥٣ ". ربما كان المنزل مكان إقامة ممارس السحر الذى كان يعمل فى المستوطنة كلها "ديفيد ١٩٩١، ٣٩ ". هل كان القناع والأدوات المتصلة به يستخدم فى الطقوس الخاصة بالشفاء أو فى احتفالات أكثر عمومية؟ الاثنان محتملان إلا أن الجدير بالملاحظة هو أن قناع كاهون ككل الأقنعة الأخرى المعروفة من مصر ليس به فتحة للفم مما يجعل الأصوات التى يحدثها مرتدوه مكتومة أو غير مسموعة. إن تجاربي مع طلابي قد قابلت نفس المشكلة (انظر بأسفل، الفصل ٦). وإذا أخذنا فى الاعتبار الأهمية الواضحة لوظيفة لعب الأدوار role-playing فى العروض ذات النصوص كما نلاحظ فى "بردية الرامسيوم" فإن هذا يثير مسألة ما إذا كانت الشخصيات مرتدية الأقنعة تنطق بالحوار أم أن الحوار كان يقال بدلا عنها بواسطة قارئ. فى الحقيقة، ماذا كان دورها فى مثل هذه العروض؟ ربما كانت وظيفة المؤدين المرتدين أقنعة هى تقديم تمثيل لعيد القيامة منفصلا عن القصة والحوار اللذين يقدمهما الممثلون الآخرون. ربما نلقى بالمزيد من الضوء على هذه المشكلة إذا ألقينا نظرة أخرى إلى الاحتفالات الجنائزية.

دفنة جيدة A good funeral

إن "قصة سنوحي" ذلك المستند الجوهري لثقافة وتطلعات الصفوة هي التي تمدنا بأكثر أوصافنا إيجازاً لمآتم الطبقة العليا المصرية في تلك الفترة. تأتي القطعة موضوع الحديث في خطاب كتبه سنوسرت الأول إلى سنوحي الذي كان لا يزال يعيش خارج البلاد ليقنعه بالعودة إلى الوطن. وهي كالآتي:

"ليلة معدة لك بالمراهم والأربطة بيد تيت Tait (إلهة جنائزية). إن هناك موكبًا جنائزيًا معدًا لك في يوم الدفن، وكيس المومياء من الذهب ورأسها من اللازورد lapis lazuli. السماء فوقك وأنت راقد في النعش والثيران تجرك والموسيقيون يتقدمونك. وستؤدى رقصة راقصي المو mww dancers على باب مقبرتك، ستقرأ عليك قائمة القرابين وستقدم الأضحية أمام حجر التقدمات offering stone الخاص بك" ليشتايم ١٩٧٣، ٢٢٩ ". هذه القطعة الموجزة التي تبّين كلاً من أوجه التشابه وأوجه الاختلاف مع جنازات المملكة القديمة قد تدعمها بدرجة كبيرة مناظر على معابد مقابر المملكة المتوسطة ويوجد أحسنها حفظًا في مقبرة سنت senet بطيبة، وهي زوجة انتفوكر Antefoker، وزير لدى سنوسرت الأول "ديفيز ١٩٢٠"، وهي معاصرة تقريباً للوصف الأدبي. على الرغم من أن التحنيط مذكور في "قصة سنوحى" إلا أنه ليس هناك وصف واضح في مناظر المملكة المتوسطة لأين كان يتم ، على عكس مناظر المملكة القديمة والتي تبّين بوضوح الإيبدو أو خيمة التطهير. ومع ذلك فمن الممكن للمومياء نفسها أحيانا أن تظهر كما في الموكب الجنائزي في مقبرة سنت حيث تظهر فوق تابوتها المربع الخشبي بينما من المفهوم أنها داخله.

"ديفز ١٩٢٠، اللوحة ٢١ " . وتصوّر الندابتان اللتان كنا نراهما فى المشاهد الجنائزية الأبكر الآن كحدأة أكبر وحدأة أصغر وهى إشارة واضحة لأسطورة أوزيريس التى نجد إشارات عديدة أخرى لها . الآن أضافت هاتان المرأتان عصابات للرأس وأحزمة للوسط إلى لباسهما. ويتم جر النعش والتابوت بواسطة الرجال والثيران أيضًا وذلك فى رفقة السم semوالكهنة المرتّلون والمحّنطون وكهنة إمى خنت (كبار موظفي البلاط) chamberlains كما كان فى السابق. و"أصدقاء المتوفاة موجودون هنا ثانية، هذه المرة يحملون نعشها، فوق المشهد الذى يبين نقل التابوت مباشرة.إن المقصد المعلن عنه وهو "كهف القصر الكبير" هو غرفة الدفن فى أغلب الاحتمالات. يتقدم النعش فى الموكب رجلان أحدهما يضرب بالعصي والآخر يحمل مبخرة. يمشى أمامهما أربعة رجال آخرون يحملون تماثيل على رؤوسهم تمثل شكلا محنطاً يرتدى تاجا من تيجان مصر السفلي ويلعب إيهى Ihy ابن حتحور على الصلصلة. وأمامهم نعش آخر على جانبيه كلا الحدأتين. يقول النقش أن مقصدهم هو سرادق أو خيمة راقصي المو عند بوابة الجبانة. أمامهم "ديفيز١٩٢٠، لوحة ٢٢" يقف كبار كهنة القداس فى الاحتفال أمام الميو muu. ويرتدى الراقصون الذكور الأربعة تنورات قصيرة ذات طيات طولية وغطاء رأس طويل مصنوع من القصب reeds ويقومون بأداء رقصة سريعة الحركة وهم يشيرون إلى الأرض بأصابعهم السبابة اليمنى والمتوسطة قائلين "رأسها موضوع فى مكانه بالنسبة لها". ويدل هذا بوضوح مرة ثانية على توحد المتوفاة مع أوزيريس.

فى المشهد الأسفل يتقدم التابوت والمومياء رجال يجرون ضريحًا يحتوى على الأوانى الكانوبية canopic jars والتكنو Tekenu وهو تمثال جالس مصنوع دون إتقان. والعلاقة بين هذين السجلين غير واضحة. إن التفسير الأكثر احتمالاً هو

أنهما متتابعان يبينان موكبًا طويلاً يقوده كبار الكهنة القائمون على القداس الذين يقابلون راقصي المو يتبعه حاملو التمثال والأصدقاء وهم يحملون إما النعش الخارجى أو التابوت الحجرى تتبعهم بدورها الأوانى الكانوبية والتكنو ويأتي التابوت bier نفسه فى النهاية. ومع ذلك تظهر كلا الحدأتين وكبار كهنة القداس مرتين والتفسيرات الأخرى ممكنة بالتأكيد.

إن حضور راقصي الموو والتكنو وحاملي التمثال يوحى بأننا نتعامل مع روتين معقد حدث فى مكان منشأ لذلك خصيصا لم يصوَّر تصويرا كاملا حتى المملكة القديمة على الرغم من أن هناك عناصر منفصلة يمكن الاستشهاد بوجودها منذ الحقبة العتيقة فصاعدًا. إن ما يسمى باحتفال بطيط للدفن Butite burial ceremony يرتبط فى مناظر لاحقة بفناء precinct مقسَّم إلى عدد من المساحات يحتوى على صالة للمو a hall of the muu وحديقة بها بركة ماء ومجموعة من الأضرحة فى بستان نخيل يكون التكنو فى منتصف هذا الفناء "ستجاست Settgust ١٩٦٣، ٤٨-٥١" . وقد توحد التكنو مع الأشكال الجالسة الملغزه enigmatic التى وجدت فى مناظر عيد سد فى أوائل الفترة العتيقة وقد عرِّفت- بأشكال مختلفة - variouslyبأنها إعادة تقديم لتضحية بشرية أو شخصية ملكية أو حزمة من المادة التالفة waste material التى خلفتها عملية التحنيط "هلك ١٩٨٦" وهناك شهادة على الموو فى الصور الجنائزية بالمملكة القديمة. والأضرحة الموجودة بين أشجار النخيل والتى ترى فى بعض الصور المجزاة fragmentary فى المملكة القديمة لها الآن ما يشهد عليها أركيو لوجيا فى المملكة المتوسطة فى تل الدابة Daba Tell ed وفترة الأسرة صفر فى بوتو Buto "ويلكينسون ١٩٩٩، ٣١٩- ٢٠ ".

ويرتبط بوضوح بهذا التجمع clusterما يسمى بالرحلات الطقسية ritual voyages مثل تلك المصَّورة فى مقبرة سنت إلى أبيدوس وعبر المجرى المائى. وبينما تبيِّن الرحلة من وإلى أبيدوس قاربين فقط "ديفيز ١٩٢٠، اللوحتان ١٧-١٨ فإن الرحلة عبر المجرى المائى لها أهمية أكبر كثيرا. ديفيز ١٩٢٠، اللوحة ١٨ ". تظهر ثلاثة مراكب شراعية صغيرة مصنوعة من نبات البردي وهى تبحر عبر الممر المائى يحمل الأول النعش coffin على سرير له رأس أسد مصحوبا بالحدأة وإلا يمى خنت وكاهن مرتِّل وعلى الثانى يقدم خادم الريخيت rekhyt القائمة الأمامية لبقرة foreleg of beef إلى تمثال واقف محنط وعلى رأسه تاج مثل ذلك الذى يرى فى الموكب الجنائزى. وفى المركب الأخير يوجد كاهن مرتِّل وكاهن للقداس يسمى "الإله العظيم" ويجدِّف المركب رجل يوصف بأنه "خادم الميريت " Servant of the Meret. ويحيى المراكب رجل يقف على الضفة البعيدة وعلى كتفه قطعة قماش ومعه عصا للمشى يرفع يده بالتحية صائحًا "تعال، يافيضان" ستجاست ١٩٦٣، ٦٧، ٧٧ ". بعد ذلك نرى القارب الأول مرة ثانية كاملا بالنعش على سرير الأسد وبحارته، هذه المرة يجره ستة رجال على زلاجة يسبقهم ستة أشخاص آخرين - ثلاثة رجال وثلاث نساء يوصفون بأنهم الناس من مدن الدلتا الذين يرفعون أيديهم إلى أعلى فى الهواء. من الواضح أنها إيماءة الحداد mourning ديفيز ١٩٢٠، اللوحة ١٩؛ "ستجاست ١٩٦٣، ٢٧" .

وعلى الرغم من أنه من الممكن تتبع هذه الصور إلى الوراء فى الزمن فهناك اتفاق قليل على ما إذا كانت هذه الصور تمثل احتفالات يتم تمثيلها علنًا فى جنازات الصفوة المصرية أم لا . "لقد رأى جرجن ستجاست Jurgen Settgast أن وصف الفناء المقدس فى مقابر المملكة الجديدة والصور المتناثرة للاحتفالات والمصَّورة معها فى المملكة المتوسطة تشير إلى أنها كانت تمثِّل فعلاً فى هذه

الفترة. وهو يشك أن هذه الاحتفالات قد حدثت قبل ذلك فى فترة لم يستدل فيها على الفناء المقدس بهذا الشكل " ١٩٦٣، ٧٢- ٥" . ومع ذلك فإن هناك قطعة من النصوص الجنائزية من المملكة المتوسطة توحى بأن سرادق الميو يعرَّف بأنه قاعة يتم فيها السهر على المتوفى ويمكن بناء على ذلك أن يكون هو نفسه بمثابة خيمة التطهير التى تسبقه فى الزمن. "ستجاست ١٩٦٣، ٨٠؛ فوكنر Faulkner 1973، ٤٥، , ٥٥" ويرى ستجاست أيضا أن ما يسمى بالرحلات الطقسية كانت تمثَّل فى الفناء المقدس ربما بنماذج من القوارب فى إحدى برك الماء.

وعلى الرغم من أن مسألة كيف كان يتم تمثيل الأنشطة مثل تلك المسماة بالرحلات الطقسية لا يمكن حسمها فهى تثير قضية كيف نفرق بين الأداء والأقوال الأدائية أو النصوص. ربما كان ستجاست على حق عندما رأى أن صور القوارب المشابهة فى مقابر المملكة القديمة - مثل النماذج اللاحقة - هى سحرية أكثر منها جزء من عرض حقيقى. إن الرأى القائل بأن فقرات معينة فى النصوص الجنائزية هى بالفعل نصوص درامية "دريوتون ١٩٥٧، ٢٦٨ - ٨٤" يجب النظر إليه على هذا الضوء. إن التعويذة ١٤٨ فى النصوص الجنائزية التى تتعلق بمولد حورس "فوكنر ١٩٧٣، ١٢٥ - ٧ " بها أقوال يسبقها اسم المتكلم وإرشادات عن المكان والفعل المسرحى. إلا أن هذا لا يدل بالضرورة على أنها كانت تمثَّل بواسطة الكهنة الجنائزيين أو حتى ترتَّل رغم الإرشادات المعيارية standard directions. وكما لاحظنا بأعلى فإن القوة الأدائية أى السحرية للنصوص كانت تضمن فعاليتها فى العالم الآخر.

- ٤ -

العروض فى المملكة الجديدة والفترة المتوسطة الثالثة

لم تمنع العروض مثل ذلك الذى يحتفى بذكراه فى مستودع ميرجيسا من أن تقع مساحات كبيرة من مصر تحت الحكم الأجنبى فى وقت مبكر مثل أواخر القرن الثامن عشر قبل الميلاد. بينما سيطر النوبيون على جنوب مصر، جنوب طيبة "تريجر وكمب وأوكونور ولويد ١٩٨٣، ١٧٣" فإن من يسمون أنفسهم "حكام الدول الأجنبية" والذين يسميهم الإغريق الهكسوس Hyksosالذين جاءوا أصلا من المشرق Levantاستولوا على شمال مصر بما فيه منف وأقاموا بصفتهم ملوكا على الطريقة المصرية. لا الوعيد الدعائى propagandistic blusterولا صب اللعنات كان فعالا ضد الاعتداء الثائى ولن يعيد الحكم الوطنى تدعيم نفسه قبل قرن "روفورد ١٩٩٢، ٩٨ - ١٢٩ ".

عندما نجح حكام طيبة أخيراً فى طرد الغزاة النوبيين والكنعانيين حرصوا على تتبعهم بعيدًا إلى مناطقهم النائية واضعين أساس استراتيجية إمبريالية مؤسسة على "الدفاع المهاجم" forward defence "ردفورد ١٩٩٢، ١٤٨ - ٦٠ ". وبينما سعى الملوك المبكرون للأسرة الثامنة عشرة إلى أن يقدموا أنفسهم بطريقة تقليدية مثل "الأسلاف" فإن تحوتمس الثالث Thutmose III هو أول من عرض نفسه على شكل المحارب أو الملك الرياضى sporting ،وهو شخصية شهدت المزيد من التطور عن طريق خلفائه حتى نهاية المملكة الجديدة فى القرن الحادى عشر قبل الميلاد "دكر ١٩٩٢، ٢٢ - ٤ ". ومن الواضح أن هذا الدور الجديد كان

نتاج سياسة خارجية "استعمارية" وتدخلية interventionist أكثر تضمنت احتلالا عسكريا مستمراً لمساحات ممتدة خارج مصر مباشرة وبرنامجا من التخويف الايديولوجى للغرباء أكثر تصوراً مما تمت محاولته من قبل. ومع هذا يجب ألا ننسى أن هذا المشروع الإمبريالى تضمن أيضا تحويل الجيش إلى الاحتراف بالإضافة إلى التوسع البيروقراطى "هيز، ١٩٧٣، ٢٥٣ - ٦٣ ".

فى الوقت الذى أفادت فيه الثروة -التى بدأت تتدفق إلى القصر والمعبد - الكثيرين من الشعب فى النهاية فقد استمر التركيز على سيطرة الطبقة غير الصفوة والتى أمدتها شخصية الملك الجديدة بتأكيد إضافى. إن ظهور مراكز حضرية urban كبيرة وسكانها قاد الصفوة إلى تحديات سياسية جديدة للمعتقدات والسيطرة. إن مجمعات المعابد المحتفظ بها جيدا فى طيبة وما يتصل بها من مناطق حضرية ومناطق للجبانات هى الأكثر توثيقا من هذه الفترة كمب "١٩٨٩، ٢١١ - ١٣" ولكن مدنا كبرى أخرى مثل منف وباى رامس Pi - Ramsse كانت موجودة أيضاً.

وعلى الرغم من أن ضياع الإمبراطورية ومعها العائد الأجنبى foreign revenue أدى إلى إضعاف التماسك السياسى والاجتماعى فى مصر بحلول القرن الحادى عشر فإن النمط الثقافى الموجود ظل باقيًا وظلت عبادة آمون وطقوسه المواكبية تسيطر على الحياة الاجتماعية والسياسية للبلاد فى أثناء الفترة المتوسطة الثالثة وما بعدها.

١- مقابر الأشراف فى الشيخ عبد القرنة.

٢- وادى الملوك.

٣- معبد الإله آمون رع Amun - Ra فى الكرنك.

٤- معبد جنوب أوبت Opet فى الأقصر.

٥- معبد الملك المؤله أمنحوتب الأول Amenhotep I.

٦- المعابد فى دير البحرى (الملك منتوحتب Mentuhotep والملكة حتشبسوت Hatshepsut والملك تحتمس الثالث Thutmose III).

٧- معبد الملك رمسيس الثالث فى مدينة هابو Medinet Habu.

٨- طريق الموكب بين معابد الكرنك والأقصر.

٩- فناء "أرضية الفضة" بالصرح العاشر Tenth Pylon بالكرنك.

١٠- القاعة المستند سقفها على الأعمدة فى معبد الكرنك.

١١- معبد الإلهة موت Mut فى الكرنك.

١٢- معبد الملك أخناتون Akhenaten فى الكرنك مع القصر المتصل به إلى الغرب.

١٣- قصر الملك امنحوتب الثالث فى ملقطة Malkata.

١٤- بركة هابو Birket Habu البحيرة الصناعية بقصر ملقطة.

١٥- رصيف الميناء أمام معبد فى الكرنك.

١٦- قرية ومعبد ومقابر فى دير المدينة.

١٧-طريق الموكب بين معبد الأقصر ودچيمة Djeme فى معبد مدينة هابو.

إن النظرية المقدمة فى هذا الفصل هى أنه فى أثناء المملكة الجديدة تحولت العروض المبكرة المتصلة بالعبادة والعروض الأخرى إلى "مسرح" دولة متقن كان جمهوره متحضرا urbanized وعلى الأقل كان متعلّما بشكل جزئى. وكان الغرض من هذا المسرح دينيًا وسياسيًا فى نفس الوقت : كان يعاد تصميم الاحتفالات الدينية التى كانت مستقرة منذ زمن طويل لتقدم الحاكم على أنه الصلة بين الآلهة والإنسانية فى شكل أكثر تركيزا بدرجة كبيرة على الجانب الشعبي ومعبر عنه بالرقصات بطريقة أكثر عناية مما سبق. بالإضافة إلى ذلك كان تقديم الاحتفال ليس فقط بطريقة يكون فيها كثير مما حدث مرئيا للمجتمع كله لكن وجدت ميكانيزمات للاشتراك المباشر للمجتمع بشكل أو آخر. ويمكننا أن ندرس قابلية هذه الأحداث الدينية للتطور فى أوضح شكل لها بالنظر إلى الفعل التعُبدى الأساسى وهو الاهتمام بصورة الإله وإطعامها وإلى الطقوس الثانوية المرتبطة :خلق هذه الصورة وعكس reversionالقرابين المقدمة لها.

وعلى الرغم من أن المملكة الجديدة هى أكثر الفترات فى التاريخ المصرى توثيقًا للمستندات وأكثرها ازدهارًا فقد تركت لنا القليل فيما يتعلق بالمستندات المتصلة مباشرة بالأداء مثل "بردية الرامسيوم الدراميه". فلا يوجد إلا حفنة من

النصوص فقط يرتبط اثنان منها مباشرة بأداء عبادة المعبد والآخر - والمتعلق ببث الحياة فى تماثيل العبادة - سجّل فيما يتعلق بالاحتفالات الجنائزية وسنتناول النص الأخير أولاً.

طقس فتح الفم

كان طقس فتح الفم أحد الشعائر المركزية للديانة المصرية والتى كانت تنادى أرواح الآلهة أو الكائنات الخارقة للطبيعة الأخرى أو الأشخاص المتوفين للنزول داخل التماثيل أو الأشياء السحرية أو المومياوات. وعلى الرغم من الإشارة إليه فى مقابر ومعابد المملكة القديمة ومعرفة نسخة مختصرة له فى نصوص الأهرام فلا يوجد وصف كامل ونص لهذا الطقس قبل المملكة الجديدة. وأكثر هذه النصوص استفاضة هو الذى فى مقبرة رخميرع Rekhmire وزير تحوتمس الثالث Thutmose III وفى مقبرة ستى الأول Siti I. وقد رأى إبرهاردت أوتو Eberhardt Otto - الذى قام بإجراء دراسة مستفيضة لهذا الطقس "١٩٦٠" - أن الطبعات اللاحقة اختلفت إلى حد كبير عن شكلها الأصلي. فهى تستفيد من أسطورة حورس وأبيه أوزيريس لتقدم إطاراً قصصيًا وهويات identities للأبطال. ورأى أوتو أن علاقة كاهن سم بالتمثال علاقة مركزية وأن الطقس جميعه ذو طابع "درامى" إذ أن به شخصيات مختلفة تدخل إلى المشهد وتخرج منه ولحظات من التوتر العاطفى القوى.

يتكون طقس فتح الفم من تطهير وإعداد تمثال وتقديم مواد مهمة أو سحرية له ونقل مدخلات حسية input sensory له والقدرة على تلقى التغذية عن طريق لمس الأنف والعينين والفم بواسطة أدوات سحرية أحدها وهو المدجدفت me

djedefet يشبه الأزميل chisel. ويقوم بهذه العملية "الابن المحبوب" للتمثال والذى يمثل حورس ابن أوزيريس. ويقدم الخبز والماء والمرهم ointment للتمثال وينتهى به الطقس. وفى السياقات contexts الجنائزية تقدم بعد ذلك للتمثال وجبة تقليدية من واحد وعشرين عنصراً مسجلين فى قائمة عطايا معيارية standard offering list "جاردنر ١٩١٥، ٥٨ – ٦١ ". وفى المعابد يمكن أن يتم هذا الفعل عن طريق الإمداد اليومي بالطعام والكساء والمرهم إلى تماثيل العبادة "ميكس وفافرد – ميكس Meeks Favard - Meeks and 1996، ١٢٦ – ٩، ١٢٥ – ٦ ". إن أكثر مناظر هذا الطقس اكتمالا فى المملكة الجديدة يحتوى على خمسة وسبعين مشهدا تتكون من نقوش صغيرة موجزة vignettes عليها عناوين وحوار dialogue "أوتو ١٩٦٠، ٣٤ – ١٧١ ". ويتم العرض فى "بيت الذهب" the Home of Gold حيث يوضع التمثال على ربوة صغيرة من الرمال لضمان نقائه جاردنر ١٩١٥، ٥٨؛ "أوتو ١٩٦٢، ٣٦ ". وفى فترة لاحقة بوقت طويل عُرِّف بيت الذهب بمكان بعث أوزيريس ولكنه كان يعّرف قبل ذلك بأنه ورشة النحات أو أستوديو تصنيع الذهب "أوتو ١٩٦٢، ٣٦"، وهى الأماكن التى كانت تصنع فيها صور الآلهة. وبعيداً عن السم والابن المحبوب فإن الممثلين الرئيسيين الآخرين هم "كبار موظفي البلاط" chamberlains و"سّيد خزانة الملابس" والكاهن المرتِّل والذى من الممكن أنه كان يتلو الحوار بدلا من أن يلقن الممثلين الآخرين و"الأصدقاء" الذين سبق أن قابلناهم فى عيد سد– وعدد من الأتباع " followers" ودور نسائي واحد هو "الندابة الكبرى" إيزيس أرملة أوزيريس. وأحياناً يعيد الممثلون الثانويون الحوار ويعملون ككورس. ويوجد واحد من أمتع أجزاء الطقس وأكثرهما درامية فى المشاهد من ٩ إلى ١٨ ويقرأ كما يلى الخط الأسود يدل على الإشارات المسرحية فى النص الأصلي:

مشهد ٩

يدور المشهد فى بيت الذهب. ينام بجوار سم أمامه (التمثال) ووراءه أحد كبار موظفي البلاط الياورات (يرى السم ملفوفاً فى عباءة cloakمكومة على سرير صغير أمام التمثال).

سم : لقد كسرنى! **نائما** / لقد ضربني **(حلماً / نائماً)** .

الياور : أبى أبى ! **(يعيد أربع مرات) إيقاظ النائم، السم؛** يجد الياورات.

مشهد ١٠

سم فى مواجهة الياورات. (يقف الياورات الثلاثة فى مواجهة سم الراكع أمام التمثال).

ســم : لقد رأيت أبى فى كل أشكاله.

الياورات : **(إلى سم)** لن يبتعد أبوك عنك. (....) هى التى تتذكر حورس قد وجدته. **(شكل لمرافق للإله)**.

ســم : إن العنكبوت قد أمسك به. **(العنكبوت)**

الياورات : لقد رأيت أبى فى كل أشكاله. **(شكل لفرس النبى mantis يصلى)** احموه وإلا فسيقاسى **(النحل)** أن لا شئ سيضطرب! **(ظل)**.

مشهد ١١

(يمسك بعصاه. يرتدى صدرية كتى) qni : vest (فرانكفورت ١٩٤٨، ١٢٣ – ٤) انتقال : transition يغير سم ملابسه. لقد خلع العباءة ويظهر مرتديا وشاحا (asash).

مشهد ١٢

سم في مواجهة النحاتين (سم يجلس فى مواجهة التمثال وثلاثة نحاتين

سم: اختم عنى يا أبى! **(يختم على جلد الفهد الصياد** cheetah الملابس التى يرتديها سم) أجعل منى أبى [. شكل الإله اجعل منى شبيها بأبي. النحاتون من سوف يجعل منى شبيها له؟ **يصنع شبيها** يشبهه جدا؟ (...) **(التمثال)**.

مشهد ١٣

سم. **تلاوة أمام حافر العظام bone carver وعامل الفأس والرجل الذى يصقل الحجر.** (تعيين حرفيين متخصصين . يدخل الكاهن المرتِّل).

سم: من الذى يقترب من أبى؟ **(الحرفيون)** من ذا الذى سيضرب أبى؟ **(حرفى)** من ذا الذى سيمسك رأسه؟ **(حرفى)** لا تضرب أبى! **(حرفيون)**

مشهد ١٤

(السم يلمس فم التمثال بإصبعه الأصفر. يدخل الكاهن المرتِّل)

الكاهن المرتل (يتحدث كتمثال): المس فمى بإصبعك الأصفر.

سم: جئت أبحث عنك. أنا حورس. لقد ضربت لك فمك. أنا ابنك الحبيب.

مشهد ١٥

سم أمام الحرفيين. (فعل الضرب. يواجه سم والكاهن المرتل الحرفيين)

سم : لا تضربوا أبى!

الحرفيون: فلتحم الآلة هؤلاء الذين سيضربون أباك.

مشهد ١٦

(يقف سم والكاهن المرتّل أمام احد الحرفيين)

سم: أنا حورس – ست. لن أدعك تجعل رأس أبى يلمع (أى يصقله)

مشهد ١٧

(التمثال يُعد. ثلاثة ياورات ومساعد حورس يقفون أمام التمثال فى مواجهة الكاهن المرتّل).

الياورات : (**إلى مساعد حورس**): عسى أن تذهب إيزيس للبحث عن حورس

(**الأرض المصرية**) لكى يأتى للبحث عن أبيه (**إيزيس خرسكت Isis (Kherseket**

مشهد ١٨

(تسليم التمثال. سم والكان المرتل يواجهان بعضهما البعض والتمثال وراءهما) الكاهن المرتل: (إلى سم): اذهب بسرعة لكي ترى والدك!

إستنتج "هلك ١٩٨٧، ٢٧-٨" أن الممثل الرئيسى كاهن سم يتصل بالروح بأن يسقط فى غشية كتلك التى يسقط فيها الكاهن الذى يستخدم السحر shamanic trance وهو حدث يمكن مقارنته برؤية حورس وهو يتحدث مع أبيه فى ليلة عيد هاكر فى أبيدوس. وكما لاحظنا فى الفصل ٣ أن السهر الذى كان يحدث هذا فيه ربما كان يضم سم. وتتصل الصناعة الفعلية للتمثال وحفره وتلميعه وطلاؤه اتصالا وثيقاً بخلقه أو ميلاده مسى msi "أوتو ١٩٦٢، ٣ - ٤" وهو لماذا يحاول الكاهن- والذى يتحدث بكل من صوته هو وصوت التمثال، أن يعتذر عن الأذى الذى يصيب الروح من صناعته. وهذا يذكرنا أيضا بتحذيرات حورس بألاّ يؤذوا والده أوزيريس بينما تدرس الحنطة بواسطة حمير ست seth فى بردية الرامسيوم الدرامية. وقد يقال أيضا إن إشارات هذا الطقس الملغزة إلى العنكبوت وفرس النبي هى مصطلحات تقنية يستخدمها النحاتون "فيشر - إلفرت Fischer Elfert 1998".

وفى حين أن العلماء الذين درسوا هذا الطقس يعتقدون أن طقس التمثال يرجع إلى الفترة العتيقة، يجب أن نلاحظ أنه لا يوجد ما يشهد عليه قبل المملكة الجديدة . وقد رأت كاسيا سباكوسكا kasia Szpakowska فى دراستها عن الأحلام فى مصر قبل سنة ١٠٠٠ قبل الميلاد أن كلمة كد qed والتى يأتي ذكرها فى مشهد ٩ تعنى "حلماً" "أكثر منها" نوماً وهو استخدام توجد شهادة عليه فقط

فى المملكة الجـــديدة "٢٠٠٣، ١٦– ١٨، ١٤٧–٥١ ". وعلى الرغم من أن النص يحتوى على عدد من الألفاظ المهجورة مثل الكلمة التى تدل على النحات جنوتى genuty وخط الحبكة وطاقم الشخصيات التى يمكن ربطها ببـردية الرامسيوم الدرامية وعيد سد فى المملكة القديمة يجب أن نلاحظ أن أوائل الأسرة الثامنة عشر أنتجت كثيرا من المستندات الفنية artistic فى لغة لم تعد مستعملة" ألدرد ١٩٨٠، ١٤٧– ٦٣ ". إن تطوير هذا الطقس القديم ربما يتصل بطبيعة موسعة جدا من الاحتفال الجنائزي للصفوة (انظر بأسفل) وأيضًا بالاهتمام بنظرية الصور images الإلهية والملكية والتى ستبرز بعد ذلك بوقت قصير فى فترة العمارنة Amarna Period "أو كينجا Ockinga 1984، ١١٧– ٢٢ ". إن تقديم الطقس– والمعروف فقط من جدران المقابر وليس من مستندات البردي– على شكل نقوش موجزة وعناوين أكثر من الجداول tables كما فى بردية الرامسيوم ربما يعتمد على اتصاله الوثيق بالمقبرة والعبادة الجنائزية أكثر من دلالته على تقليد تسجيلى recording tradition مختلف "دريوتون ١٩٥٧، ٢٥٦ ".

الجنازات

إن جنازات الصفوة من النوع الذى جاء وصفه فى الفصل ٣ موثقة جيداً فى معابد مقابر طيبة فى أوائل الأسرة الثامنة عشر حيث تصبح دائما اكثر فخامة. حقًا كثيرًا ما تظهر هذه الجنازات على الحائط الجانبي لأضرحة العبادة لهذه المنشآت والتى توضع إلى جوارها مباشرة المناظر الموسعة لطقس فتح الفم الذى وصفناه توا "جاردنر ١٩١٥، ٢٨–٤٥–٦ ".

إن الموكب الفخم والرحلات المائية تظهر حتى بتفصيل أكبر. وبالإضافة إلى ذلك نجد ما تم وصفه بأنه "الفناء المقدس" "هذا التجهيز المعقد والذى يصبح أحد الملامح شبه الدائمة للجبانات الكبيرة "ستجاست ١٩٦٣، ٢٩" له ثمانية مكوّنات components هى القاعة والموو muu وخيمة النساء وحديقة بها بركة ماء و "آلهة الباب الكبير" وأضرحة الآلهة وثلاث برك ماء ومذبح لتقديم قرابين اللحوم وأربعة أحواض ترتّب حولها. وكما لا حظنا بأعلى توحى المواد الأبكر بأن هذه الطقوس قد حفظت preserve الاحتفالات الملكية لمصر السفلي فى أزمنة ما قبل التاريخ "ستجاست ١٩٦٣، – ٨ ، ٢٧، ٤٩ – ٥١، اللوحة ١٤ ". وهى تبيّن أيضا أوجه الشبه بالأفعال التى تصفها بردية الرامسيوم E (انظر الفصل ٢) بالإضافة إلى المآتم الملكية التى تظهر بشكل فريد فى فترة العمارنة لتوت عنخ آمـــون Tutankhamun ومكتـــاتن Meketaten إبنة إخناتون "فـــريد Freed وماركويتش Markowitz ودوريا Auria 1999، ٣١؛ ريفز Reeves 1990، ٧٢ . كان النبلاء والملوك يستطيعون أن يتوقعوا أن تجر موميتهم إلى مقبرتهم بواسطة الأصدقاء على الرغم من أن الجيش والبوليس يستطيعون المساعدة بالمعدات الأكبر الخاصة بالملك "مكدول McDowell 1999، ٢٢١ ". إن الصور مثل صورة

الإله منكرت Menkeretوالصناديق التى على شكل الأضرحة للشابيتس Shabtis والمعروفة أكثر من مقبرة توت عنخ آمون "ريفز ١٩٩٠، ١٣١، ١٣٨" توحى بأنه كان هناك تطابق شديد بين معدات التعبد والطقوس المتصلة بها.

العبادة اليومية وطقس الأسلاف

هناك نصان آخران للعبادة يعرفان من تلك الفترة هما نصا "العبادة اليومية لآمـون " Daily Cult of Amun" بردية برلين الهـيـرا طيـقـيــة" ٣٠٥٥ Berlin Hieratic Papyrus 3055 وطقس الأسـلاف الملكيين Royal Ancestor Ritual والمعروفان فى برديتين موزعتين بين لندن والقاهرة وتورين Turin.

إن العبادة اليومية لتمثال الإله الموجود فى الغرفة الأبعد فى كل معبد مصرى لم تكن بالطبع عرضاً"مسرحيا" كما عرَّفنا العرض. إن العناية بالصورة وإطعامها - الذى كـان يحـدث ثلاث مـرات فى اليـوم - كـان ضـرورياً للحـفـاظ على الروح الإلهية فى جسدها التمثال والتى كان حضورها ضرورياً فى العالم لكى تدعِّم up hold النظام الكوني "ديفـيـد ١٩٨١، ٥٨-٧٩ ". هذا النشـاط الذى ينذر بالشـر والمحفوف بالخطر الكوني كان هو منطقة النفوذ السرية والمقتصرة على الأنقياء pure والخبراء من الناحية الطقسية. إن الملك فقط أو مندوبه كاهن الهمتشر hem netcher هو الـذى كـان يسـمح له بأن يتـفـرس فى وجـه الإله أو يلمس صورته. لقـد كانت عمليات العبادة من الناحية النظرية مغلقة أمام الجميع ما عدا الكاهن المرتِّل وبعض كهنته القليلين الذين كانوا يساعدون فى الخدمة.

إن بردية برلين ٣٠٥٥ ليست موضوعـة بشكل مـتـقن كبـردية الرامسـيوم الدراميـة. إن عنوانها وهو "كـتـاب الأقوال المنطوقـة لطقوس الرب والتى تتم فى

معبد آمون رع ملك الآلهة كل يوم بواسطة الكاهن الأعظم واب آع wab a'a، ففى اليوم المخصص له" يدلنا على أنها تقدم نصًا لكل فعل يتم أداؤه فى العبادة فى صلاة الصباح "موريه Moret 1902، ٧-٩ ". إنها تسجل الأقوال المنطوقة تحت ستة وستين عنوانا لفصول منفصلة إمَّا تتطابق مع فعل تعبدى معين أو تقدم نصوصا بديلة " Konigliche Museen zu Berlin 1901". إن الطقس التعبدي الذى يقدم هناك والذى يتطابق مع الصور والنصوص المعروضة على جدران المعبد والذى تكمله هذه الصور والنصوص كان كما يلى. كان الكاهن القائم بالقداس يبدأ بإشعال النار وحرق البخور. بعد ذلك كان يتقدم من ضريح الإله ويكسر الخاتم الطميى الموجود على الأبواب ويفتحها. وكان بعد ذلك يزيل الأقمشة الملفوف فيها التمثال كاشفًا وجه الصورة ويسجد أمامها ويقدم البخور والعطر ثم يبعد الصورة عن الضريح. بعد ذلك يطهر كاهن القداس التمثال بالماء والبخور ويلبسه ملابس جديدة ويقدم له وجبة "موريه ١٩٠٢، ٩ - ١٩٠ ". فى هذه اللحظة ينادى كاهن القداس روح الإله لتدخل فى التمثال لكى يستهلك الطعام "تلسون ١٩٤٩ أ - ٢٢٥ ". وبعد تطهير التمثال واستبدال ملابسه يوضع رمل جديد ونقى على أرضية الحرم sanctuary "موريه ١٩٠٢، ٢٠٠-٢ ". ثم يقوم كاهن القداس بتنظيف الضريح بمقشة خاصة ويغلق أبوابه ويشمعها "تلسون ١٩٤٩ ب".

والذى كان يحدث بعد ذلك يأتي وصفه فى طقس السلف الملكى Royal Ancestor Ritual والمحتفظ به فى أنواع مشابهة جداً من المستندات. هذا النص- والذى يحتفظ به فى أوراق البردي التى يرجع تاريخها إلى حكم رمسيس الثانى - كان يصف فى الأصل طقساً يؤدى لامنحوتب الأول والذى كان المصريون ينظرون إليه كمؤسس لنظام حكم المملكة الجديدة، وتم تعديله لاحقًا ليشمل

ملوكًا متوفين فى وقت أكثر حداثة "جاردنر ١٩٣٥، ١٠١-٦؛ نلسون ١٩٤٩ أ، ٢٠١-٢ ". كان المقصود من الطقس ضمان أن قرابين الطعام المقدمة إلى آمون فى الخدمة الإلهية divine service ذهبت إلى أرواح الملوك المتوفين والذين يمثلهم - على سبيل الكناية - metonymically أمنحوتب الأول. وكان يصاحب الأقوال المنطوقة التى تسهل هذا حرق البخور وإشعال شموع خاصة مصنوعة من الكتان المشبع بالشحم. وكانت القرابين توضع على مذبح خاص بالملوك بل وربما كانت توضع فى قاعة محفور عليها أسماؤهم كما هو موجود فى معابد الكرنك وأبيدوس "نلسون ١٩٤٩ أ، ٣١٠-٤٦؛ ديفيد ١٩٨١، ٨٣-١٠٢ ". وبعد أن يستمتع الأسلاف الملكيون بالوجبة يعود الطعام إلى متوفين آخرين مستحقين مع خدمة تذكارية لهم فى المعبد، ثم إلى الكهنة وموظفي المعبد الآخرين بل وإلى المجتمع بصفة عامة. إن إرجاع العطايا كان دائمًا عملاً ذا أهمية دينية واقتصادية رئيسية ولكن هل كان عرضاً تمثيلياً؟ فى أثناء المملكة الجديدة كانت كميات مهولة من الطعام والحيوانات الحية المعدة للذبح تعرض فى "قاعة القرابين" حيث كان الإله يظهر فى قاربه فى الموكب وكانت تقدم فى قاعة الغداء حيث كان الكهنة قد يشاركون فيها "موريه ١٩٠٥، ١١٠-١١ ". وعلى الرغم من أننا لاحظنا سابقا العلاقة التى كثيرًا ما تكون وثيقة بين الأكل والأداء التمثيلى فى السياق الاحتفالي إلا انه من غير الواضح ما إذا كان استهلاك طعام الآلهة الذى يوزع عليهم له طابع إحتفالى أو أدائي يرتبط بشيء مثل القربان المقدس المسيحى the Christian Eucharist. وفى غياب أدلة حاسمة فى هذا الأمر دعنا ندرس المزيد من تفصيلات الخدمة الإلهية.

فى النص المقدم للقيام بالعبادة يلعب كاهن القداس دور الآلهة المختلفة وتعطى الأشياء المستخدمة فى هذا الطقس أيضا هويّات ومعان مختلفة. إن

الفعل - ككل - تحول إلى أسطورة - تمثل قصة كيف يعيد حورس أباه أوزيريس للحياة. إن اوجه الشبه بين "بردية الرامسيوم الدرامية" وبين طقس فتح الفم مذهلة. فهي لا توحي فقط بأصل مشترك لهذه الإجراءات في الطقوس الملكية الجنائزية (انظر بأعلى، الفصل ٢) لكنها تثير أيضا سؤالاً مهماً، هل الإجراءات ذات الطابع الدرامي لهـا أصل طقـسي أو هل الطقس لهـ- في داخله - طابع درامي؟

ربما كان ما يحدث في الحرم الداخلي للإله "غير قابل لأن يقترب الناس منه اكثر من عدم اقترابهم مما يحدث في السماء" أو "كان عليه حجاب اكثر more veiled من حالة الحجاب في العالم الآخر، "ميكس وفا فارد - ميكس ١٩٩٧، ١٢٦" لكن هناك دلائل على ان عبادة المعابد الكبرى في اثناء المملكة الجديدة كانت منفتحة على الناس opened out بطريقة خلقت جمهورًا وإمكانية تفاعل interaction. والدلائل على ذلك موجودة بين مجموعة المستندات التي يكوِّن نص العبادة اليومية جزءاً منها. إن ب. برلين ٢٠٥٥ جزء من مجموعة تعرف بـ "برديات تاكيلوت Takelot Papyri مسماة لتسجيل يوم في حكم ملك بهذا الاسم على واحدة منها "جولدن Gulden 2001، xiv" تم شراؤها من بائع في الأقصر في أوائل القرن التاسع عشر. وتتضمن مجموعة المستندات التي قد تكون قد ظهرت أصلاً في مكتبة معبد الكرنك نص آمون للعبادة اليومية الذي سبق ذكره ونصًا أقل اكتمالا لزوجته مت Mut ومستندا يتعلق بواحد من أعيادها بالإضافة إلى مجموعة من التراتيل موجهة إلى الآلهة الكبرى. وتتضمن إحدى هذه المجموعات وهي ب برلين ٣٠٤٩ تراتيل تشبه تلك التي وجدت في الخدمة اليومية لآمون تتغنَّ لتوقظ الإله قبل أن يؤخذ من ضريحه "جولدن ٢٠٠١" . وكثيرا ما تتكون مثل هذه التراتيل من عبارة تتكرر على نحو موصول refrain

استيقظ فى سلام، فى سلام" يقطعها من فترة لأخرى ابتهال litany لآمون فى أشكاله المختلفة. وهذه التراتيل فى نص التعبد اليومي مكتوبة ببساطة كلمة كلمة فى خطوط متدفقة لا يقطعها شئ "على سبيل المثال Konigliche Museen zu Berlin 1901، اللوحات ١-٢٧؛ موريه ١٩٠٢، ١٢٢ وما بعدها" ولكن فى ب . برلين ٣٠٤٩ اثنتان منها موضوعتان بحيث تكون الأشعار المختلفة فى خطوط أفقية منفصلة مع وضع "اللزمات" refrains الافتتاحية والختامية فى أعمدة عند أى من الطرفين "جولدن ٢٠٠١، ٢٢، ٤٦، ٦١، اللوحات ٤ و ٨ ، ١١ ". هذا النوع من التأليف الذى يأخذ شكل الانفرية × أو المجاوبة الصوتية antiphonal والذى عرف أيضا من مستندات المملكة المتوسطة استخدم في أجناس أدبية مختلفة عديدة "جرابو Grapow ١٩٣٦، ٢٨- ٥١؛ جويليه Goelet ٢٠٠١" لكنه فى السياق الحالى يشير بوضوح إلى تدوين أغنية مغناة على الأقل فى جزئين. كيف يمكن أن يكون ذلك فى حين أنه كان من المفترض أن يؤدى العبادة محتفل واحد celebrant؟

كما لاحظنا بأعلى في الفصل ٢ يبدأ المغنون والموسيقيون ومعظمهم من الإناث الارتباط بالاحتفالات الإلهية والجنائزية بدءًا من المملكة القديمة. ويتدهور مركز الهمت نتشر hemet netcher أو النبية prophetess فى المملكة المتوسطة أصبحوا أكثر عددًا وظهرت الشامايت shamayt أو المغنية. هذه الموظفة- وقد زودت بالصلاصل المقدسة وعقد منات لحتحور- قدمت الغناء بمصاحبة آلات النقر percussion accompaniment فى كل أساليب الاحتفالات الدينية والرسمية إن منصب الشامايت كان شائعاً فى أغلب الأحيان أن تشغله نساء الصفوة والطبقة المتوسطة في المملكة الجديدة "أونستين Onstine ٢٠٠٠، ١١- ٧٦". فى الفترة المتوسطة الثالثة شغلن أعلى الطبقات الاجتماعية بصفتهن

أعضاء عائلة الكاهن الأعظم لآمون وكن بارزات في القسم الموسيقى بمعبد آمون تحت توجيه زوجة الإله آمون ذات النفوذ السياسى القوى "تجيب ١٩٩٠؛ أونستين ٢٠٠٠، ٧٧-٩". هذه الموظفة التى كانت بصفة عامة من أقرباء الملك وكانت تضطلع بدور ما فى العبادة الفعلية "جيتون Gitton ١٩٨٤، ٣٩-٤٢" تزايدت أهميتها حتي إنها بحلول الأسرة السادسة والعشرين شغلت هى نفسها منصب نبية آمون "جيتون ولكلان leclant ١٩٧٧". ومع هذا المنصب أخذت حقوق ومسئوليات أداء هذا الطقس.

إن التراتيل الأنافورية من النوع الذى ناقشناه بأعلى وجدت أولا موجهة إلى سنوسرت الثالث فى أثناء المملكة المتوسطة "جولت Goelet ٢٠٠١, ٧٩-٨١" مما يوحى بوجود نوع من الكورسchoir. إن طقس فتح الفم الذى يشبه إلى حد بعيد طقس العبادة في المفهوم concept والشكل form كان يتطلب أن يساعد كاهن سم كاهن مرتِّل وآخرون. ويذكر طقس السلف خدما يقومون بتوزيع العطايا "جاردنر ١٩٣٥، ٩٥". وقد يرينا نقش تالف تلفاً شديداً في قاعة احتفالات تحوتمس الثالث بالكرنك هؤلاء النسوة فى الحرم فى أثناء العبادة "أونستين ٢٠٠٠، ٤٣-٨" لكنه أيضاً يثير سؤالا حول كم عدد الأشخاص يمكن استيعابهم خلال هذه الخدمة وهناك دراسة لقضايا مشابهة تتعلق بالأحرام الاسرائيلية Israelite sanctuaries فى العصر الحديدى ترى أن الموسيقيين كان عليهم أن يقفوا خارج الحرم تماما "برج ٢٠٠٠". وفى سياق المملكة المصرية الجديدة قد يكون هذا فى مكان استراحه ضريح السفينة bark shrine أمام الحرم. ومع هذا فاستخدام المصاحبة الموسيقية ربما لم يكن يصدر عن مجرد رغبة فى تطوير العبادة اليومية فقط لكنه قد يكون أيضا انعكاساً لعملية التجسيد للدخول فى محيط متَّسع من عبادة الجماهير.

كيف تطورت هذه العملية موضح بمناظر عبادة آتن Aten كما يمارسها نبيه الأعظم أخناتون. وعلى الرغم من أن المشاهد المعمَّمة generalized للملك وهو يعبد إلهة تظهره وهو يقدم القرابين للإله ومعه زوجته وأطفاله والحاشية تظهر خلفه مباشرة فإن هناك مشهداً من مقبرة بانهس فى العمارنة يجعل المكان معداً أكثر للفرص من الطقس. "ديفيز ١٩٠٥، لوحة ١٨" وفى رسم مفصل فى معبد آتون الكبير في "العمارنة نري الملك والملكة يقفان معا على قمة مذبح مدرج stepped altar فى الفناء الرئيسى. وعند أسفل السلالم تقف بناتهما يلعبون "بالشخاشيخ" rattles أو الصلاصل sistra المقدسة كما تفعل الشامايت shamayt عادة. وقد يظهر الكهنة والخدم الآخرون وهم ينحنون حول أسفل المذبح. وخارج حائط المعبد ينحنى آخرون ويغنون أغانى الإبتهاج. وكما في المقاصير enclosures فى عيد السد ينظر إلى الغرباء بوضوح على أنهم متفرجون audience حتى لو لم يكونوا حاضرين أثناء العرض. ومن الأمور الكاشفة هنا أن قليلاً جداً من المناظر التي تبين أخناتون وهو يعبد إلهه فى أماكن مصورة بعناية تظهره دائما وهو يستخدم المزبح الرئيسى للمعبد عند طرفه الشرقى. فحتى على الرغم من أن معابد آتون كانت من النوع الشمسى و كانت مفتوحة على السماء فإن الحرم الداخلى كان على الجانب الأبعد من المدخل. وكان اشتراك الجمهور مستبعداً. إن الصورة المتكررة للملك وهو يعبد إلهه فى الفناء الرئيسى للمعبد توحى بالرغبة في حضور جمهور حقيقى أو فى أن يكون الجمهور قريباً على الأقل.

الإله يخرج

فى أحد النقوش التى تحتفل بذكرى مشروعاته في البناء يصف أمنحوتب الثالث والد أخناتون كيف أنه - إلى جانب إعادة بنائه لمعبد الأقصر- أوييت

الجنوبي شيَّد مارو أو "مكان للرؤية" viewing place أمامه. كان مكان الرؤية يشمل القرابين للإله كما كان هو المكان الذى تقدم فيه العوائد revenunes والجزية من كل رعاياه المصريين والأجانب "ديفيز ١٩٩٢ ، ٢؛ كابرول ٢٠٠١، ٦٠٠-٧". إن مناظر استلام الجزية الأجنبية تبين لنا احتفالاً كبيراً متقنا يجلس الملك فيه تحت مظلة baldachin يحيط به كبار موظفيه وتقترب منه حشود من الشخصيات الكبرى الأجانب ومعهم كميات هائلة من الهدايا. وفى بعض الصور، هناك أيضا عروض موسيقية وأحداث رياضية "فاندير Vandier ١٩٦٤، ٥٧٢-٦١٠ ، ٦٩١-٥؛ دكر Decker ١٩٩٢، ٧٧ ٨٠". ولهذا فنحن قد نفترض أن "مكان الرؤية" لا بد وأنه كان مكانًا واسعًا. وفي حالة معبد الأقصر يمكن مطابقته بـ "البلاط الشمسى"solar court لامنحوتب الثالث والواقع أمام المعبد الرئيسى وحرمه مباشرة. وهناك دلائل في النقوش على أن الريخت rekhyt أو الجمهور العام كان يسمح له بالدخول على الأقل في مناسبات الاحتفالات. "بل Bell ١٩٨٥، ٢٧٥-٦" وبصفة رئيسية عيد أوبت . ومن المحتمل أيضا أن الإله الحاضر كان آمون في سفينة موكب يستريح فى إحدى المحطات في أثناء الاحتفال بعيده الموكبى الكبير، الأوبت .

وكما رأينا بأعلى، تتضمن الأعياد المصرية النموذجية موكباً يتمركز حول صورة الإله في سفينته المقدسة. مثل هذه الأحداث معروفة منذ الفترة العتيقة فصاعداً وهناك ما يشهد على عيد سوكر إله الموت في منف "سيرانو Serrano ٢٠٠٢، ٩٢-٨" بكامل الصور اللوغواغرفية logographic لقاربه المميز وموكبه حول جدران معبد الملك نفرإيركارع Neferirkare كما يجئ وصفه فى برديات الأسرة السادسة فى أبو صير Abusir "بوزنر- كريجر ١٩٧٦، ٥٩-٧٦، ٥٤٩ - ٥٢". وقد لاحظنا أيضا سفينة موكب أوزيريس فى أثناء المملكة المتوسطة. ومع ذلك ، إن لم تكن مصر فى عصر المملكة الجديدة قد اخترعت مثل هذه الأحداث

فإنها قد زادت منها وفى هذه الفترة نبدأ أن نجد قوائم مستفيضة من الأعياد على جدران المعابد عندما لا يكاد يمر يوم واحد دون احتفال من نوع ما. "ألتنمولر Altonmuller ١٩٧٧". وبينما كانوا يحتفلون بأنواع متنوعة من الأحداث، من الزراعية والفلكية إلى الأسطورية والسياسية ، فإن أداة الاحتفال- وهى أجازة من العالم الدنيوى- كانت مناسبة للإله لكى يظهر فى الموكب. كان الإله يترك المعبد فى السفينة المقدسة محمولاً على أكتاف الكهنة ويصل إلى الطريق أو النهر لكى يستعرض نفسه أمام الناس/ أحيانا كان يزور معابد الألهة الآخرين قبل أن يعود إلى مكان إقامته. وكان يمكن للألهة أن تظهر فرادى أو فى جماعات فى مكان قروى حميم أو على نطاق كبير. ويصف شكنر المواكب بأنها نوع من المسرح الطبيعى ونموذج ذو قطبين bipolar من العروض التى تتم فى مراكز الاحتفالات. إن الموكب هو حدث يتحرك بإمتداد ممر ذى أوصاف معينة ولكن الموكب يتوقف عند أماكن محددة وتقدم العروض. "شكنر ١٩٨٨، ١٥٨- ٦٠". وفى فحص موجز لنمو وتنوع أعياد المملكة الجديدة فى منطقة طيبة سنركز على جوانبها الأدائية performative aspects

العيد الجميل للوادى TheBeautiful Festival of the Valley

حقيقة إن الاحتفالات المواكبية تكريماً لآمون فى طيبة قد بدأت مبكرة منذ المملكة المتوسطة يؤكدها وجود كشك لسفينة هذا الإله والمسماة المعبد الأبيض The White Chapel شيّده سنوسرت الأول وأعيد بناؤه من قطع أعيد استخدامها فى مبان لاحقة. "كابرول ٢٠٠١، ٥١١-١٣". وفى أثناء المملكة المتوسطة يعرف أن موكباً سافر من معبد آمون بالضفة الشرقية إلى المعبد الجنائزى للملك منتوحتب نب حبت رع Mentuhotep Nebhepetre من الأسرة الحادية عشرة في الغرب. وتوجد إشارات نصية إلى موكب للإله إلى معبد الملك

هذا في هذه الفترة. وقد كشفت أعمال الحفر طريقاً للمواكب مرصوف بالطوب يقود من المعبد إلى الأرض المزروعة فى الوادى. ومع ذلك فإن من الواضح أن هذا الممر المعَّين تم تصُّوره بسرعة على أنه طريق للموكب أو "طريق الإله" فى العيد الجميل للوادى حيث كان آمون يزور المعابد الجنائزية الملكية على الضفة الغربية وضريحاً لحتحور إلهة الحب وعودة الحياة والتى كان ضريحها مجاوراً لمعبد منتوحتب فى الجبل الغربى "كابرول ٢٠٠١، ٤٦ –٥٠، ٧٨ وما بعدها، ١٥١–٤".

وفى أثناء المملكة الجديدة توسع هذا العيد بشكل كبير. وقد شيد كلا حتشبسوت وتحوتمس الثالث معابد أو أضرحة داخلها للاحتفال بحتحور واستقبال ضيفها آمون موسِّعين ومجددين طرق المملكة المتوسطة لاستيعاب موكب الإله. وفى أثناء أوائل الأسرة الثامنة عشرة كانت وظيفة العيد الجميل للوادى كعيد آخر للموتى. فقد كان آمون وحتحور يساعدان فى إعادة الحيوية لأرواح ليس فقط الملوك المتوفين ولكن أرواح كل الموتى النبلاء فى الجبانة. وتبِّين معابد مقابر هذه الفترة أفراد الأسرة وهم يتحدثون مع أقاربهم المتوفين بالسهر طول الليل يشربون ويغنون أغنيات تحتفل بقدرة حتحور على بعثهم للحياة وهو موضوع ممكن تتبعه للوراء إلى الأغنيات الجنائزية في المملكة القديمة "سكوت Schott ١٩٥٢، ٣٢–٤٥، ٦٤–٩٣". فى الأسرة التاسعة عشر زار آمون الضفة الغربية تصحبه زوجتة وابنه موت Mut وخنسو Khonsu. وأقام فى المعبد الجنائزى للملك الحاكم "كابرول ٢٠٠١، ٧٤١". بينما كان يمكن لرجال البلاط وكبار البيروقراطيين التطلع إلى أن يتتبعوا الآلهة فى الموكب فإن البسطاء من الناس مثل عمال الحرف في مدينة الموتى necropolis كان عليهم أن يقنعوا بزيارة إلى ضريح حتحور وتقديم صلواتهم "صادق Sadek ١٩٨٧، ٥٠١".

عيد سوكر The Festival of Sokar

كالعيد الجميل للوادى كان عيد سوكر. وكما لاحظنا بأعلى كان هذا الاحتفال القديم- والذى نشأ فى بداية التاريخ المصرى - يحتفل بذكرى إله صقر من منف وهو إله محلى يرتبط بالموت والزراعة، كليهما. كان الاحتفال به يتكون أساساً من موكب لصورته تصحبه أعلام إلهية حول جدران منف فى اليوم السادس والعشرين من الشهر الرابع من موسم الفيضان وهو الوقت الذى كان النهر فيه ينحسر وتجهز الأرض للزراعة "جاب الله Gaballa وكتشن Kitchen ١٩٦٩، ١٢-٢٣". وكانت القلعة الأصلية فى منف تحتوى على قصر الملك والذى كان أيضا يدور حول الجدران كجزء من صموده للعرش أو اليوبيل jubilee (أنظر بأعلى ، الفصل ٢). ومما لا يدعو للدهشة أن موكب سوكر كان يتم فعلاً في المعابد الجنائزية الملكية في فترة مبكرة هى الأسرة السادسة "بوزنر- كريجر ١٩٧٦، ٥٤٩-٥٣". وسرعان ما أصبح مندمجاً بشكل لا يمكن فصله فى أوزيريس وهو الشكل الإلهى المتجسد للملك المتوفَّى. بحلول المملكة الجديدة عندما كان الموكب يتم حول جدران المعبد الجنائزى للملك الحاكم كان تقريباً لا يمكن التفريق بينهما وكان العيد الذى يستمر من الثامن عشر إلى الثلاثين من الشهر يقتبس كثيراً من ملامح سر أوزيريس The Mystery of Osiris الذى كان يعرض فى أبيدوس واللذين كان يحتفل بهما حتى ذلك الوقت. وتبين النقوش فى مقابر الصفوة- بالإضافة إلى نصوص وصور معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو Medinet Habu أن وقت هذا العيد كله كان مكرساً للاحتفال بهذه الأسرار mysteries، حول تماثيل أوزيريس المصنوعة من الحبوب النابتة. "جاب الله وكتشن ١٩٦٩، ٣٦- ٤٣". وهذا ما سوف نناقشه بتفصيل أكبر فى الفصل ٥.

وفى الوقت الذى كانت فيه هذه الشمائر الأوزيرية تشمل، فى معظم الأحيان، الكهنة فإن الأيام من الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين من الشهر كانت تكرس لسوكر وكان أعضاء الصفوة من الذكور يتنافسون من أجل شرف الاشتراك فى موكب سوكر والموكب الذى كان يسبقه. وفى اليوم السابق للموكب كانوا يحتفلون بعيد نثرى خت The Netcheryt Festival عندما كان أوزيريس – سوكر يعود للحياة وكانوا يقيمون سهرة Vigil من أجله ويسهرون طوال الليل وهم مكللون بالبصل . وكان البصل يرمز إلى قرابين الطعام للموتى جميعاً الذين كان يشملهم عيد إحياء الموتى هذا كما يحدث في الاحتفال الجميل بالوادى "جاب الله وكتشن ١٩٦٩، ٤٣-٥". عند الفجر في اليوم السادس والعشرين من آخت Akhet كان الملك أو مندوبه الكاهن يوقظ سوكر فى ضريحه وبعد تقديم القرابين له وللآلهة الآخرين يأخذونه خارجًا للموكب في سفينته الخاصةحول جدران المعبد الملكي. ويبدأ الموكب بإراقة النبيذ وتبخير الطريق، يسبقهم الموسيقيون والمغنون. ثم تأتى سفينة الآلهة المنتظرين محمولة على أعناق الكهنة يتبعها المزيد من الكهنة يحملون الأعلام المقدسة ومختلف الأشياء الرمزية المتعلقة بالإله وأخيراً كان يأتي ستة عشر رجلاً وهم من كبار الموظفين كهؤلاء الذين اشتركوا فى أعياد السد الأبكر يجرون الحبال التى يمسك بها الملك أو مندوبه وأخيراً سفينة سوكر. ويشق الموكب طريقه مع صيحات "النصر، النصر، أيها العاهل! "حول الجدران الخارجية للمعبد قبل زيارة المقابر الخاصة فى الجبانة والعودة إلى ضريحها داخل الجدران جاب الله وكتشن ١٩٦٩، ٤٥- ٧١؛ المسح الا بيغرافى "١٩٤٠، لوحات ٢١٨- ٢٦". وتدلنا سجلات قرية دير المدينة أن ذلك كان عطلة عامة وكانت الصفوة لديها وقت الفراغ لتشاهد الموكب وتستمتع بيوم تتناول فيه أطيب الطعام وتمرح "صادق ١٩٨٧، ١٧١".

عيد الأوبت

إن توزيعًا مماثلاً للنشاط- الثنائية بين المعلن والمخفى التى رأيناها تواً- يمكن رؤيته فى أكبر أعياد المملكة الجديدة في طيبة وهو الأوبت والذى يتم الاحتفال به في معبد أوبت في الشمال على بعد كيلو مترين من معبد آمون الرئيسى فى الكرنك. وكان هذا الحدث - الذى كان يتم في الشهر الثانى من السنة أثناء الفيضان - يتكون من موكب لآمون في سفينته إلى المعبد الجنوبى حيث يبقى أياما قليلة ثم يعود مرة ثانية إلي معبده الرئيسى. وقد اختلف طريق الموكب عبر الزمن. كان يبدو أنه في البداية يتحرك على طول شاطئ النهر أو ربما داخل الأرض عبر معبد موت والذى يقع جنوب معبد آمون بالكرنك مباشرة. وكان العيد- والذى نرى شهوداً عليه لأول مرة فى أوائل الأسرة الثامنة عشر- في الأصل يستمر أحد عشر يوما ولكن بنهاية المملكة الجديدة كان يستمر شهراً تقريباً "مرنين Murnane ١٩٨٠". في هذه الفترة الزمنية كان اليوم الأول والأخير عطلة رسمية بافتراض أوقات مرور المواكب بين المعبدين "صادق ١٩٨٧، ١٧١". وكان الوقت بين اليوم الأول والأخير - عندما كان الإله يستريح فى المعبد الجنوبى- وقت نشاط احتفالى مكثف يتمركز حول شخص الملك. إن العمل الحديث في معبد الأقصر ونصوصه وصوره- والذى قام به معهد شيكاغو للشرق The Oriental Institute of Chicago يوحى بأنه كان مستودع الكا. الملكية وهي الروح التى يشترك فيها كل ملوك مصر والتى تجعلهم صالحين للحكم. وكان الغرض من العيد هو أن يشرب الملك هذه الخلاصة التي تضفى عليه الشرعية وتجعل ذلك واضحاً. يبدو أن الميكانيزم كان نوعاً من العروض الطقسية لعب فيه الملك دور ابن الإله آمون والذى يبعث وتعاد ولادته بطريقة سحرية بواسطته. وبعد أن يكون الإله قد أعاد وضع التاج على رأس الملك يظهر الملك خارج المعبد أمام الجمهور العام. وهذا يشرح الحاجة إلى "مكان الفرجة" الذى شيده

امنحوتب الثالث "بل ١٩٨٥". إن الطقوس التى كانت تتم داخل الأويت الجنوبى غير مفهومة جيّدا ومن الصعب تحديد ما إذا كانت تصور عروضا حقيقية أو استعارات بصرية visual metaphors فقط. ومع ذلك، فإن أهميتها الدينية والسياسية تؤكدها حقيقة أن الملك حور محب Horemheb جعل من عيد الأويت مناسبة لتتويجه الفعلى "جاردنر ١٩٥٣"، إن السهولة التى يدخل بها هذا الحدث كجزء من الأحداث تنبع من حقيقة أن تلك الأحداث تعيد تقديم هذا الاحتفال. إن الأماكن في المعبد مثل بيت المسئولين حيث يُنادى حورس ملكاً بواسطة الآلهة الآخرين تعكس نظاماً للدلالة الميثولوجية mythological connotation مثل تلك الموجودة في "بردية الرامسيوم الدرامية" "بل ١٩٨٥، ٢٧٢-٣". وبالمثل، لعب الكهنة وكبار المسئولين أدوارا مشابهة.

ويشار إلى الاحتفال الذى يتبوأ فيه الملك السلطة فى نقوش وصور المعابد وأيضاً فى النقوش التى تتناول سيرة حياة أعضاء الصفوة الذين اشتركوا. ولا توجد "نصوص" . بعد احتفال التطهير purification ceremony – حيث كان الآلهة فى الجهات الأربع (ربما كانوا ممثلين يرتدون أقنعة) يقومون بصب الماء على الملك – كان الملك يتقدم إلى البرور per wer وهو الحرم الذى توجد شواهد عليه فى هيراكونبوليس Hieraconpolis فى المنطقة Hk29A حيث – كما يعبر عنها نص حور محب:

ابنته النبيلة العظيمة في السحر، ذراعاها في وضع ترحيب....... احتضنت جماله واستقرت على جبهته "جاردنر ١٩٥٣، ١٥".

وعلى الرغم من أن الإلهة الملكية الكوبرا يتم تخيلها وهى تعانقة فى هذا الأداء الشعرى فإن سيرة حياة المسئولين من الصفوة تصف كيف يضعون فعلاً التيجان على رأس الملك فى دور إيمى خنت imy - khent أو "كبير رجال البلاط"

chamberlain والمعروف لدينا من النصوص مثل فتح الفم و"بردية الرامسيوم الدرامية" "جاردنر ١٩٥٢، ٢٦؛ بارتا ١٩٨٠". والذى يلى ذلك - عندما يضع آمون تاجاً آخر على رأس الملك وتعزى إليه الألهة اسمه الملكى والذى يظهر أحياناً محفوراً على أوراق شجرة مقدسة - يجب أن يؤخذ بطريقة مجازية جاردنر ١٩٥٢" كاكوسى Kakosy ، ١٩٨٠أ. بطريقة ملموسة أكثر، بينما كان حور محب يترك بيت الملك (الجزء من المعبد الذى يناظر "قصر" عيد السد حيث كان يغيِّر ملابسه) "كان الناس جميعهم في فرح وكانوا يصيحون عاليا نحو السماء "جاردنر ١٩٥٢، ١٥" مما يوحى بشدة أن تصويتهم التهليلى acclamation لم يكن عارضا بالنسبة للأحداث.

الوحى الإلهى The Divine Oracle

تتأكد أهمية إضفاء الشرعية العلنية على الملك بواسطة الإله باستخدامها المتكرر لهذه الأغراض عن طريق حكام ضعاف نوعاً ما في الحكم. إن حور محب والذى جاء من خلفية غير صفووية كان قد أنقذ مصر من الفوضى التى لا إله فيها لاخناتون وخلفائه لكنه كان مازال في حاجة إلى التصديق العلنى للألهة وخاصة أمون الذى كانت مؤسسته وكهنته موضوعاً لعداء خاص. قبل ذلك بقرن قالت الملكة حتشبسوت إن آمون دعاها للحكم في قاعة معبد الأويت الجنوبى. إن خليفتها تحتمس الثالث وقد كانت فى الأصل وصية على العرش عليه - كان له تجربة مشابهة فى الكرنك. إن ذكر تدخل (pech) إله في الأمر يجعل تجربة حتشبسوت تتفرد بكونها أحد أوائل سجلات هذا الشكل من الأحداث التى تتعلق بالوحى "كابرول ٢٠٠١، ٧٤٨". وعلى الرغم من أن اختيار حاكم بواسطة إله شئ غير عادى إلى حد بعيد فإن ذكر الوحى يصبح شائعاً بشكل متزايد في أثناء المملكة الجديدة والفترة المتوسطة الثالثة.

كان الإله يستجيب بالرد نعم ولا أو كان يميّز بين الالتماسات المكتوبة من خلال التحركات الفجائية لسفينة موكبه "كروتشتن Kruchten ، ١٩٨٦"، ٣٢٧-٥٤. إن وحى آمون ملك الآلهة كان يحل مشكلات إدارية ويعيّن أعضاء هيئة الكهنة ويبارك الأطفال بل ويتدخل فى المنازعات السياسية. وفى الوقت الذى كانت فيه آلهة القرى الأقل منزلة تفصل فى المشكلات اليومية فإن حكمة آنى Ani توحى بأن أى إنسان كان يستطيع الاقتراب من الإله عن طريق الوحى على الرغم من أن السلوك اللائق كان أمراً مطلوباً بشدة "٢٠, ١٢-١٤":

قدم القرابين لإلهك

حذار من إهانته

لا تتشكك في صوره

لا تدن منه وتخاطبه عندما يظهر

لا تشق طريقك دافعاً الناس بمنكبيك لتحمله

لا تزعج الوحى

"ليشتايم ١٩٧٦، ١٤١؛ كواك Quack ١٩٩٤، ١٠٩، ١٧٥-٦ ".

يوحى هذا كله بأن الحماس لأداء وظيفة الوحى يمكن فى بعض الأحيان أن يطيح بالعملية نفسها. كانت استجابات الإله فى اتجاه (hon) بحث الالتماس أو الرفض. (ناى إن ها nay en ha) أو "الرجوع للخلف" stepping back . وفى بعض الأحيان يمكن للإله أن يغضب أيضًا من المتوسلين أو يحييهم على الرغم من إن كيف كان ذلك يحدث أمر لم يتم ذكره بالتحديد، ويمكن تقديم الالتماسات إلى الإله شفويا أو كتابة "تشيرنى Cerny ١٩٦٢، ٣٦-٤٧". ورغم عدم وجود نص بالتفصيل لهؤلاء الأوحياء فهناك بشكل واضح إجراء أو روتين موضوع وطبعا

هناك شـهـود witnesses – كثيرون بقـدر الإمكان. هذه هي النقطة بكاملها. إن فعالية الوحي شيء يبينه لنا تسجيلهم المعتنى به في مستندات البردي والكتابة المنقوشة وهي أحيانا مصوَّرة. مثل هذا الحدث له طابع مسرحي واضح بعيداً عن مـغـزاه الديني أو أي مـغـزى آخـر إن ظهـوره بشكل واضح يثبت الطبيـعـة الجماهيرية لموكب الأوبت كما يستقي منه القوة.

ويظهر الموكب نفسه في أدق تفصيلاته في النقوش البارزة في معبد الأقصر التي يرجع تاريخها إلي حكم توت عنخ آمون "المسح الابيغرافي ١٩٩٤" ويشار إليه في كثير من مصادر المملكة الجديدة الأخرى مرنين Murnane ،١٩٨٠". وتبيِّن هذه النقوش كيف – بعد فترة العمارنة– تنتقل رحلة الإله للأقصر إلى المياة. وكانت سفينته الاحتفالية الكبرى اليوسرهات Userhat تقطر towed على طول الشاطئ بواسطة رجال الجيش وكبار رجال الصفوة الذين كانوا يتنافسون من أجل هذا الشرف بمصاحبة الطبول والأبواق والغناء والرقص. وعندما كان الموكب يصل إلي المعبد الجنوبي كان ضريح الإله ينقل من القارب ويحمل إلى المعبد على أكتاف الكهنة حيث كانت تقابله الجماهير المرحبة ويقال أن الأرض كلها تكون في فرح "المسح الإبيغرافي ١٩٩٤، اللوحات ١٧–٤٠". وبالنظر إلى طبيعة العيد كان الملك يحضر أكثر من حضوره مثل هذه الإحتفالات الأخرى. وكان الموكب أثناء سيره على الأرض يتكون من الإله في المقدمة تتلوه الأعلام المقدسة والملك والذي كثيرًا ما يظهر وهو يحملها كعلامة على اشتراكه "كابرول ٢٠٠١، ٧٤٤–٦" . ووراءه كان يأتي المشتركون الآخرون من الكهنة والموظفين.

طرق الموكب

لا شيء يدل على أهمية موكب الأوبت والأحداث المتصلة بالعرض والأحداث الأخرى التي كانت جزءاً منه أحسن مما تدل طرق الموكب التي تسيطر على

هندسة المناظر لطيبة القديمة. كانت حتشبسوت هى أول من بنى طريقاً للموكب المصفوف بتماثيل أبى الهول من الكرنك إلى الأقصر. وأعاد امنحوتب الثالث بناء معبد الأقصر بكامله . بدأ تحوتمس الثالث العمل في الطرف الجنوبى لهذا الطريق جنوب المدخل الموجود الآن لمعبد آمون فى الكرنك حتى معبد موت Mut والذى تطور عبر القرون إلي سلسلة رائعة من بوابات الصرح pylon gateways والأفنية المحاطة داخل جدران ارتفاعها ثلاثة أمتار "كابرول ٢٠٠١، ٢١ ، ٣٥".

لقد درس آجنس كابرول "٢٠٠١" حديثاً الطرق المصفوفة بتماثيل أبى الهول والأكثر شيوعا والتى ربطت كل المعابد الكبرى فى المنطقة بحلول نهاية المملكة الجديدة. ويلاحظ كابرول الرمزية السياسية والدينية لهذه التجهيزات : إن وجه الملك على كل تمثال لأبى الهول لا يؤكد فقط حضوره الدائم فى العيد ولكن شكله الذى يشبه الأسد يذكر المرء بإلهى الأفق horizon التوأم حتى أن مرور قارب الإله كان يشبه عبور الشمس على المستوى الكونى. وكان يحرس قدسية الطريق جدران منخفضة ارتفاعها متر تقريباً ومزروعات من الزهور والأشجار. وكان السبب فى ذلك هو أن الأرض غير المستعملة فى المدن القديمة كانت معرضة لكى يبني فوقها ولم تكن تعوقها لوائح التخطيط الحديث. "كابرول ٢٠٠١، ١٧١-٤٨٢ , ٧٣١-٤٨". وكانت تماثيل أبى الهول أيضا تضمن أن هناك مكانا خاليا للناس ليشاهدوا الموكب ولا يستبعدوا. وكانت بعض تماثيل أبى الهول في الموكب موضوع عبادة شعبية غير رسمية مثل تماثيل الكا الكبرى للملك أو النقوش البارزة الكبرى للآلهة على الجدران الخارجية أو بوابات المعابد "كابرول - ٢٠٠١، ٤٧٧- ٨٠، ٧١٤ - ٢١". وعلى طول هذه الطرق كانت تقام أكشاك مفتوحة من الطوب أو الحجر ذات تصميم يشبه نماذج ما كان في المملكة الجديدة السابقة حيث كان يمكن لصورة الإله وحامليها أن تستريح وكثيرًا ما

يكون ذلك خارج معابد الآلهة الآخرين. هنا كان يمكن لمقدمي الالتماسات أن يقتربوا من الإله أو يوجهوا صلواتهم مباشرة ويقدموا قرابين غير رسمية .

وفى أثناء الفترة المتوسطة الثالثة عندما كان وحى آمون يلعب دوراً متزايدا في البروز في الحياة السياسية والاجتماعية لطيبة ومصر العليا أصبح مكانه دائمًا عند البوابة العاشرة في الطريق المواكبى الشمالى- الجنوبى بين معبد آمون الرئيسى ومعبد موت "كروتشتن ١٩٨٦، ٣٣٢؛ كابرول ٢٠٠١، ٧٤٣". كانت هذه المنطقة منذ وقت طويل بؤرة للتكريس الشعبى. وكانت تماثيل وزير أمنحوتب الثالث الشهير أمنحوتب إبن حابو Hapu والموضوعة هناك للشفاعة عند الإله تتم "صنفرتها" بواسطة الأيدي المتضرعة " صادق ١٩٨٧، ٤٥-٦". أو تحمَّل بالقرابين. هنا، عند أرض الفضة Floor of Silver . (أى مكان نقى) كانت كل أنواع السيناريوهات تتكشف حيث كان آمون يقضى في المواريث والمنازعات حول إسناد المناصب الكهنوتية وحتى فى ارتقاء العرش "كابرول ٢٠٠١، ٤٨٣-٧".

كان واضحاً أن وظيفة أرض الفضة الخاصة بالوحى – والواقعة في منتصف فناء البوابة العاشرة "كروتشتن ١٩٨٦، ٣٢٥-٣٦" في المكان العام هي الوظيفة التي كان يلعبها الوحى الأكثر تواضعاً للملك أمنحوتب الأول عبر النهر في قرية دير المدينة "تشرنى ١٩٦٢، ٤١-٣". ربما كان أحد الأفنية الكبرى أو كلها التى تربط بين الصروح من السابع إلى العاشر هى أيضا مصممة لكى تستوعب حشوداً كبيرة. إن الفناء الأمامى لرمسيس الثانى في الأقصر يحتوى على نقوش تشير إلى الريخت rekhyt ويبدو أنه حل محل فناء أمنحوتب الثالث كنقطة يسمح فيها للناس بالدخول "بل ١٩٨٥، ٢٥٩ وما بعدها، ٢٧٠-٢، ٢٧٤-٦؛ صادق ١٩٨٧، ٤٧". إن متضمنات هذا كله بالنسبة للمعمار المقدس لطيبة القديمة يجب أن يكون واضحاً. لقد بنيت طرق الآلهة والقاعات العريضة والأفنية الواسعة والبوابات الضخمة لكى تستوعب الحشود الكبيرة وتوفر مكانا دراميا لأحداث

العيد مثل مواكب الألهة والملك وانطلاقة الوحى. إن الطابع التكرارى للمعمار بصفوفه اللامتناهية من أشكال أبى الهول والبوابات وموتيفات الديكور كانت تعد لتتناسب مع المتفرج الواقف كما كانت الكلمات والأفعال عند ظهور الإله والتى كان صداها يردَّد فى المؤلفات اللاحقة مثل انتصار حورس The Triumph of Horus والتي كانت في أغلب الاحتمالات مصممة وقد أخذ فى الاعتبار مكان الموكب (أنظر بأسفل). ومع ذلك، يسمح الموكب للمتفرجين أن يتبعوه في سيره أو أن يظلوا فى أماكنهم. فى الموكب، يتحرك الحدث على امتداد طريق محدد لكن الموكب يتوقف عند أماكن معينة وتقدم العروض على الرغم من أن نصوصها ليست عالية الجودة أو بالغة الإتقان.

عيد السد

على الرغم مما قيل من أن الأعمال الروتينية مثل تلك التى كانت تؤدى في عيد الأوبت قد حلت - إلى درجة ما - محل العروض القديمة مثل السد "كابرول ٢٠٠١، ٧٤٨". كان الاحتفال بهذا العيد لا يزال يتم بانتظام في جميع أنحاء المملكة الجديدة وما وراءها. "مارتن Martin ١٩٨٤". ومع ذلك، بما أن مكانه الرئيسي كان في منف وليس فى طيبة فإن كثيراً من أحداثه تظل موثّقة توثيقاً فقيراً. احتفل أمنحوتب الثالث بثلاثة أعياد سد مدهشة منذ السنة الثلاثين من حكمه (السنوات ٣٠و ٣٤و٣٧) "كوزلوف Kozloff وبريان Bryan وبرمان Berman ١٩٩٢، ٣٨-٤١". كان المقصود أن تظهر الثروة المتراكمة من فتوحات مصر على هذه الاحتفالات وهذا موثق توثيقاً جيداً فى السجلات النصية والأركيولوجية كليهما.

وأحد الجوانب الأكثر إثارة والتى تم الكشف عنه هو الدور المهم الذى كان يلعبه كبار الكهنة فى المملكة فى هذا العيد. فى حين تدل السجلات الأبكر بوضوح على أنهم كانوا يلعبون أدوارا فى العروض الدرامية وكانوا يكافأون نظير مشاركتهم فإن النقوش المكتوبة في زمن الملك أمنحوتب لاتدلنا فقط بالضبط على من كان هؤلاء ولكنها توثّق اشتراكهم المادى في العيد "كوزلوف وبريان وبرمان ١٩٩٢، ٣٨-٤١". وهناك فى موقع قصر الملك في الطرف الغربى من مدينة طيبة حيث - كانت الاحتفالات تتم فعلا - شظايا جرار كثيرة عليها كتابات منقوشة وأختام تخلفت عن ولائم الطعام التي صحبتها. وبين بقايا أوانى الأطعمة غير المعمرة هذه مثل المشروبات الكحولية ومنتجات اللحوم نجد أسماء ذوي المكانة العالية فى البلاط والمعبد أسماء ليس فقط كبار الموظفين ولكن أحيانا حتى أسماء موظفى الضيافة الذين كانوا يقدمون المؤن. هناك سجلات أخرى تثنى على قبطان سفينة لاحضاره بخوراً قيّمة من وراء البحار هيز Hayes ١٩٥١، ٨٣-١٠٤، ١٥٦-١٦٢". ويحكى أمنموز وهو كاتب فى محاجر الفيروز في سيناء كيف أمد رئيسه مشرف الخزانة بالأحجار الكريمة لعيد السد الثالث ديفيز ١٩٩٤، ٤٧. ومع أن من الواضح أن معظم المؤنات ومكان الاحتفال إلا انه يبدو أن هناك تأكيدًا كبيرًا على الطبيعة المجتمعية communal للمجهود الذى كان يبذل. وفى حين أن من الممكن أن تكون حالة الأمور هذه خاصة بحكم أمنحوتب الثالث فإن أنماط مساهمة واشتراك المجتمع فى الأعياد كان يمكن رؤيتها فى أماكن أخرى فى مجتمع المملكة الجديدة وكان لها أهمية كبرى فى فترات لاحقة. (انظر أسفل).

تحت قيادة الوزير أمنحوتب السابق ذكره ابن حابو لم يكن موظفو الملك رجال إدارة ذوى كفاءة عالية لكنهم كانوا مفكرين خلاّقين مثقفين ذوى ميول أثرية antiquarian. وكان لخرو إن KherUef أهمية خاصة. لعب هذا الرجل دوراً

مهما فى عيد السد الثالث سنة ٣٧ كوزلوف وبريان وبرمان ١٩٩٢، ٤٤ - ٥٦". إن معبده الذي يحوي مقبرته - والمنقوش بشكل جميل والذى يقع ليس بعيداً عن قصر الملك والذى يسجل إسهاماته - به أيضا نقوش سرية ومكتوبة بالشفرة في موضوع الألوهية الملكية royal theology والذى من الواضح أنه كان خبيراً فيه "المسح الابيغرافى ١٩٨٠، اللوحات ١٥-١٥، ٣٥-٤٠". وكانت الرسوم التى تظهر أعياد السد عند أمنحوتب الثالث والتي وجدت في معابده وكذلك في مقابر موظفيه تشمل المشاهد المعتادة: الملك وهو يتوج في السفينة المزدوجة وموظفوه يحملونه في موكب الأعلام وهو يدخل القصر وهو يزور ضريح الالهة وهو يكافئهم في لقائه الأخير معهم جوهرى "Gohary ١٩٩٢، ١١-١٨".

ومع ذلك، في مقبره خرو إف نرى منظر مفصلا للملك وهو يرفع عمود الجد Djed pillar بمساعدة موظفيه الذين يشدون حبالاً طويلة "المسح الابيغرافى ١٩٨٠، اللوحات ٤٧، ٥٥- ٧؛ ديفيز ١٩٩٤، ٣٢-٥". يتم هذا الحدث وسط تجمع من الموسيقيين والراقصين والمصارعين والمتصارعين بالعصى والملاكمين. عندما يرفع العمود يقدم الملك له القرابين وتساق حوله الماشية والحمير. في هذا المشهد يتم التوحيد بين العمود وأوزيريس - سوكر والذى كان يحتفل به فى المعبد الجنائزى لأمنحوتب الثالث نفسه كما كان يحدث فيما بعد في المعبد الجنائزى لرمسيس الثالث Ramesses III.

والحدث المصّور يشبه بشكل عجيب المشاهد من ١٢ إلى ١٥ والمشهد ١٨ والمشهد ١٩ من بردية الرامسيوم الدرامية. فكل من المصدرين يبين العمود تحركه الحبال والمعارك الوهمية بالإضافة إلى قيادة الحمير والماشية والتي يضحى بها فيما بعد. حقاً إن الشبه الشديد هو الذى أوحى بأن السد هو موضوع البردية حيث أن رفع العمود لم يكن مرتبطًا به في فترات سابقة. ويصرف النظر تمامًا

عن مسألة ما إذا كان هذا النشاط قد أضيف فعلاً إلى السد تحت حكم أمنحوتب الثالث يمكننا أن نسأل إذا ما كان خرواف - وهو رجل متعلم كصاحب بردية الرامسيوم- لديه مستند مشابه تحت تصرفه. فعلى الرغم من أوجه التشابه في المشاهد هناك أيضا كثير من الاختلافات . إن النقش البارز في مقبرته هو تسجيل مفصّل مصوّر لحادث بينما تُمدنا "بردية الرامسيوم" فقط بمسودة "اسكتش" rough sketch عن النشاط الأساسى. فكل الأشكال بالمقبرة عناوين بل إن بعضها مزود بالحوار. ومع ذلك فإننا نفتقد وجود شروح للمغزى الميثولوجى لهذا الحدث ومكانه في قصة شاملة والتي نجدها في "بردية الرامسيوم". ونحن نواجه إما طريقة بديلة لتسجيل مثلّ هذه العروض الطقسية كما رؤى بالنسبة لطقس فتح الفم أو - وهو الاحتمال الأكبر - احتفالاً بذكرى أداء معيّن. فى البردية لا يتم تقديم الملك على إنه يمثّل وحضور الملكة وراءه لا يوجد في الطبعات الأسبق من العيد.

وهناك أيضاً حادث آخر لم يكن يعرف من قبل في عيد أمنحوتب الثالث سجله خرواف أيضا هو "إبحار سفينة الملك المقدسة في بحيرة جلالته" المسح الابيغرافى، ١٩٨٠، اللوحات ٤٢ - ٤٦؛ ديفيز ١٩٩٤، ٣٧ "يقطرها موظفوه. يبدو أن أحد أغراض الاحتفال هو استعراض الملك ككائن إلهى بشكل كامل وهو لا يزال حيًا، يعبر المياه فى قاربه كالشمس الخالدة فى السماء. وكان هناك حوض أو بناء ضخم يحفر أمام قصر الملك فى وقت مبكر من حكمه يناسب هذا الغرض بشكل رائع. ومع ذلك، فإن أعمال الحفر فى موقع قصر الملك - وهو بيت الابتهاج - لا تقدم معلومات أكثر كثيرًا عن كيفية الاحتفال بالعيد. إن مبانيه كانت فى معظمها من الطوب اللّبن و كانت محفوظة بشكل فقير وعلى الرغم من بناء معبد ضخم لآمون به قاعة معمدة وفناء كبير فإن الأنقاض متناثرة فى جميع

أنحاء الموقع. من المحتمل أن المبانى الجديدة كانت تقام لكل عيد "هيز ١٩٥٠، ١٧٧ - ٨٠، ٢٣٦ - ٤٢؛ كمب ١٩٨٩، ٢١٣ - ١٧".

وبينما كان أمنحوتب الثالث يحتفل بعيد السد فى عزلة seclusion قصره الخاص فإن ابنه الهرطقى heterodox أمنحوتب الرابع / أخناتون خلال سنوات قليلة من صعوده للعرش أقام نفس الاحتفال في منتصف مدينة طيبة تمامًا. وتقريبًا فور أن أصبح ملكًا بدأ الملك الجديد بناء معبد ضخم لإله الشمس والذى سماه جم- با- آتن Gem- pa-aten أو "وجد آتن" شرقى معبد آتن الموجود مباشرة. واحتفل بطبيعة غريبة bizarre من هذا الاحتفال القديم فى هذا المكان الضخم المستطيل والذى كان أكبر من معبد آمون الموجود "ردفورد ١٩٩٩، ٥٢-٦". ورغم أن هذا البناء دمِّر تماما فيما بعد إلا إنه تبقى ما يكفى من تصميم الدور الأرضى وكتل منقوشة نقشاً بارزا استخدمت في بنائه لتبيِّن مظهره الخارجى واستخداماته. ولما كان هذا البناء مقصودًا لعبادة الشمس فقد كان بلا سطح وقد بنيت جدرانه بحيث تشكل سلسلة من المشربيات bays كانت مزيَّنة بنقوش بارزة تحتفل بذكرى لأحداث تتعلق به وتتصل بين بعضها عواميد بها تماثيل كبيرة للملك. وفي الطرف الشرقى للمعبد- فى الحرم- كان المذبح الرئيسى وكان جزء كبير من باقى المكان يمتلئ بمئات المذابح الأصغر "ردفورد ١٩٨٤، ١٠٢-١٧". تبدو الفكرة العامة وراء عيد السد هى أنه بعد جيل على العرش يقدم الملك الشكر لآلهة الأرض وهم سوف يجددون سلطته. لم يفعل امنحوتب الرابع أياً من ذلك. وعلى الرغم من أن الملك لم يحرِّم عبادة آلهة مصر التقليديين بعد فقد نجح في تقليل شأن دورهم في هذا الحدث بدرجة كبيرة. فكانت كل القرابين الإلهية تذهب إلى آتن Aten وليس إلى الآلهة الآخرين "ردفورد ١٩٩٩، ٥٦-٧" والذى تم تأخير حضورهم إلى وقت الأعلام التقليدية التي كانت تقود المسيرة الملكية والممثلين الصغار مثل ميريت Meret وجميعهم يظهرون على نطاق صغير جداً "على سبيل المثال جوهرى ١٩٩٢، اللوحة ٢٠". ومع ذلك كانت معظم

الأحداث المعتادة مثل التنصيب على العرش واستقبال الصباح وتقديم القرابين تتم . وفى أثناء الاحتفال كانوا يحملون الملك فى موكب كل يوم بين المعبد وقصر الاحتفال حيث كان يقوم بتغيير ملابسه ويبقى طوال مدة الاحتفال. ربما كان هذا المبنى - والذى يظهر بتفصيل كبير فى النقوش البارزة للمعبد - على محور واحد مع مدخل معبد جم - با - اتن والذى كان متصلا به عن طريق مواكبى "ردفورد ١٩٩٩، ٥٧" وربما كان يقع إلى الغرب منه شمال مدخل معبد آمون مباشرة، وكان يقوم بمهمة " الغرفة الخضراء" للملك والذى كان على الأقل نظرياً الممثل الرئيسى فى كل عروض المعبد. كما أنه كان يقع في منتصف مدينة طيبة تماما حتى يستطيع سكانها رؤية الملك وهو يخرج من مقصورة الاحتفال كما فى الأزمنة الأبكر. "ردفورد ١٩٨٤، ١٢٨-٣٠"، (أنظر أيضا الفصل ٢). إن طمس الهويات الشخصية للموظفين الذين كانوا يمثلون في العيد يتناقض مع سلوك أمنحوتب الثالث ويوحى بأن الملك الجديد أراد أن يتوجه بصورة أكثر مباشرة إلى الطبقات غير الصفوة. وفيما بعد عندما غير اسمه إلى أخناتون ونقل إقامته إلي مدينة أخناتون الجديدة فى منتصف مصر كان الملك يسافر كل يوم في عربته من مكان إقامته فى شمال المدينة إلى قصر الاحتفالات في منتصف المدينة "كمب ١٩٧٦، ٩٨-٩؛ ١٩٨٩، ٢٧٦-٩". وقد جادل البعض بأن هذا الحدث اليومى حل محل المواكب الاحتفالية للآلهة "لاكوفارا Lacovara ١٩٩٩، ٦٧"، ولكن إذا نظرنا من منظورنا الآن فإن الحدث ربما يؤكد على أهمية تلك المواكب الاحتفالية وأهمية العروض الدينية الجماهيرية.

وكان عيد السد الآخر الذى نعرف عنه أية تفصيلات هو ذلك الذى كان يحتفل به الملك أو سوركون الثانى Osorkon II من الأسرة الثانية والعشرين حوالى سنة ٨٥٠ قبل الميلاد فى مدينة بوبا ستيس Bubastis بالدلتا. وهو يمثّل في فناء بني خصيصا لذلك، وذلك مصوَّر بالنقوش البارزة على البوابة الداخلية

"نافيل Naville ١٨٩٢؛ كيتشن ١٩٧٢، ٨٠، ٢٧٧". وقد تم لفت النظر إلي التشابه الكبير بين هذه النصوص والصور وتلك التي صنعت لأمنحوتب الثالث "نافيل ١٨٩٢، ٤؛ كتشن ١٩٧٢، 432.n،8280". ومن الأشياء واضحة التفرد من الناحية الأيقونية صور لمنطقة ممتلئة تماما بأضرحة الآلهة والقرابين معنونة "قاعة الفداء والتى سبق ذكرها فيما يتعلق بالقداس الإلهى نافيل ١٩٨٢، اللوحتان ٧-٨. والنظائر الممكنة الوحيدة هى صور للمعابد من حكم اخناتون والتى كان غير مسموح للناس بالاقتراب منها فى تلك الفترة جوهرى ١٩٩٢، اللوحتان ٨٢- ٨٣. وفي هذا السياق نتذكر كلمات خرواف مدير احتفال عيد السد في حكم أمنحوتب الثالث عندما قال:

"إن جلالته هو الذى يقوم بهذه الأشياء، كشخص يعمل وفق الكتابات القديمة وأجيال الناس منذ زمن الأسلاف عندما كانوا لا يقومون بالاحتفال بعيد السد "ديفيز ١٩٩٤، ٣٧".

بعبارة أخرى، على الرغم من كل محاولة جرت لتتبع التقاليد المتصلة بهذا العيد القديم فإن البحث كشف للمصريين، كما فعل لنا، أنه كان يتم الاحتفال به بشكل مختلف قليلاً كل مرة. فقد كان مديرو الاحتفال يأخذون ما يريدون من الاحتفالات السابقة كما كانوا يضيفون شيئاً من عندهم. وحتى في خلال سنوات قليلة أظهر لنا عيد السد كما احتفل به أمنحوتب الثالث وابنه اختلافات كبيرة. وعبر فترة أطول من الزمن استمر هذا العيد القديم في أن يعاد ترتيبه بشكل خلاق.

عروض أخرى

وكانت هناك طقوس تتم أيضا في معابد تلك الفترة وتتمركز حول الملك لم تكن تعرف من الفترات السابقة. على سبيل المثال طقس إقامة المعبد The Rite

والذى صُوِّر لأول مرة وهو يبيّن تحوتمس The Foundation of the temple الثالث فى معبد آمون بالكرنك وهو يصوِّر الملك فى أثناء وضع خطة المبنى. إنه يحدد أولاً الموقع وتوجه orientation أركان أربعة عن طريق مسح الأرض بحبل ثم يكسر الأرض ويبنى المجارى التي ستشغلها الحوائط الرطبة" damp courses والتي يملأها بالرمل. بعد ذلك، يحمى المبنى بوضع لوحات فى كل ركن ويضع كتلة – من الحجر في مكانها وأخيرا يطهِّر الموقع كله بالبخور. يساعد الملك في هذا الأداء – والذى يمثِّل المسح الفعلى ووضع أساس المبنى – سفخت أبوى Sefkhet Abwy "ذات القرون السبعة" إلهة التعلم القديمة والتي تساعده فى مد الحبل ثم مسح المبنى "موريه Moret ١٩٦٤". في المملكة الجديدة وما بعدها تعطى المناظر الأكثر تفصيلاً إلي الملك حوارا. إن مستودعات البناء من كل فترة من التاريخ المصرى- والتى تشمل لوحات معينة محفوراً عليها أسماء الملوك- ربما تقدم دليلاً على أن مثل هذه الاحتفالات كانت تحدث فعلاً. "لتليير Letellier ١٩٧٧". هل علينا أن نتخيل الملك حاضرا لافتتاح كل بناء معبد كبير ومعه ممثل يلعب دور الإلهة؟ في الوقت الذى قد لا نرفض فيه مثل هذه الصور بصفتها رمزية تماما تبقى مشكلة كيف نفسرها.

هناك عرض آخر مشابه عرف أيضا من حكم تحتمس الثالث في الدير البحرى هو "ضرب الكرة" Striking The Ball "ديكر وحرب" ١٩٩٤، اللوحة ٦٢و ١٣٢-٢". ويظهر الملك وهو يضرب كورا حمراء من الصلصال بعصا فيمسكها الكهنة ويعيدونها إليه. وتشرح صور أخرى من الفترة البطلمية أن الكرة تمثل عين أبو فيس Apophis الحية العظمى التي تهدد إله الشمس والكون رغم أنه يبدو من المحتمل أيضا أن هذا النشاط كان يصوِّر لعبة تلعب أصلاً من أجل التسلية. وحقيقة أن كلاً من احتفال وضع الأساس وطقس ضرب الكرة يوضح كيف أن المزيد من الأنشطة اليومية كان يتحول إلى طقوس ويعمل منه "فرجة" من نوع أو

آخر دكر "١٩٩٣، ١١٤-١٥ " . وقد وجدت عروض أخرى أقل اتصافاً بالطابع الرسمى مثل الألعاب والرياضة والموسيقى والغناء والرقص مكانًا في الأعياد الدينية.

وقد لاحظنا من قبل أهمية المغنية أو الشمايت والتى كانت توجد في كل الاحتفالات الموكبية وتقديم القرابين أمام الجمهور وفى عيد السد وربما حتي في العبادة اليومية للآلهة. كما كان يوجد مغنون من الذكور والإناث في مثل هذه الأحداث. كذلك كان الموسيقيون مثل العازفين على القيثارة والضاربين على الطبول وعازفي الفلوت "مانيش Manniche ١٩٩١؛ تيتر Teeter ١٩٩٣، ٨٤-٦" .

إن العيد الجميل للوادى كان يصوِّر الاحتفالات طوال الليل فى معابد مقابر الأسلاف بوجود الراقصين والموسيقيين وخاصة أغانى العازفين الذكور العجائز والتي كانت تحتفل بأمجاد الحياة الأخرى وقصر brevity الحياة. "شوت Schott ١٩٥٢، ٦٤-٨٤؛ ليتشايم ١٩٤٥" . وكانت راقصات الأكروبات كتلك المشهود وعليهن في المملكة القديمة جزءاً مهماً من المواكب الدينية وخاصة عيد السد القديم "دكر١٩٩٢، ١٣٦-٤٥" ولكنهن كن أيضا الجزء الأكثر إشراقا في الحفلات الخاصة مثل تلك التي كانت تقام في الحى الكنعانى Cannanite من العاصمة منف "كامينوس Caminos ١٩٧٤، ٣٢٤-٥" . وعلى الرغم من أن المغنيات كانت من بين نساء الصفوة أو الطبقة المتوسطة كان الراقصون والموسيقيون والمغنون يصوَّرون بشكل فقير في السجل المكتوب مما يوحى بأن أغلبهم كان لا يعرف القراءة والكتابة ومن طبقة أدنى رغم شعبيتهم . ربما - كما فى ثقافات تقليدية أخرى - كان ينظر إليهم نظرة شك. "مانيش ١٩٩١، ٥٨-٦٠, ١٠٨-١٧, ١٢٤-٥". رغم أن ذلك لا يمكن إثباته.

منذ المملكة القديمة فصاعداً يصوَّر الرجال وبعض النساء يقومون بأنشطة مجهدة وغير نفعية non-utilitarian . كان بعض ذلك بشكل واضح من أجل التدريب العسكري والذى هو معترف به كأصل رياضات القتال واختبارات المهارة فى استخدام السلاح. كان للمصارعة والتحطيب والملاكمة- والتى كانت تقدم فى كثير من الأعياد - "دكر ١٩٩٢، ٥، ١٧٠- ٨٩" بشكل واضح قيمة تدريبية وإمتاعية بعيدة تماما عن المغزى الرمزي الذى يعزي إليها فى الأحداث مثل رفع عمود الجد. ومع ذلك، فقد قدموا وسيلة مثالية لمسرحة dramatization الصراع والحل الضروريين لأسطورة حورس وست والتى كانت مركزية بالنسبة للملكية ولنظرة مصر العامة للعالم. فترى الرجال يتصارعون أمام ضريح سفينة الملك المؤله deified تحوتمس الثالث داخل المعبد بل أن المتصارعين بالعصي يرون على قمة كابينة بالقارب الذى يقوم بتوصيل صورة مونتو Montu إله الحرب إلى الشاطئ الآخر دكرو حرب ١٩٩٤، اللوحات ٣١٠، ٣١٦- ١٧، ٥٦٧-٨,، وبينما يبدو أن الاحتفالات الدينية كانت تقدم مكانًا للرياضة فى مصر كما كانت تفعل فى اليونان فهناك دلائل على وجود أماكن أخرى أقل اتصافًا بالطابع الرسمى. وقد قيل أن الملك أمنحوتب الثانى. بصفته أميرا - كان يقوم بأعمال عظيمة فى الرماية archery فى القاعة الكبرى و(سخت)weskhet للملك فى ثيس Thisشمال طيبة وهى قاعة معمَّدة من النوع الذى يفضله المصريون للتجمعات الكبيرة "دكر وحرب ١٩٩٤، اللوحة ٦٩، ١٤٦- ٧؛ سبنسر ١٩٨٤، ٥-٦ ".

لقد أصبحت الشجاعة الرياضية للملك موضوعًا للأيديولوجية وأسلوبًا ثيوقراطيًا فى هذه الفترة. وأحيانا كان الملك يصوَّر فى النقوش البارزة فى المعابد والآلهة تقوم بتدريبه بدلا من البشر الفانين. إن استعراضات التفوق الملكي بطبيعتها ليست تنافسية لكن يمكن أن يشاهدها أعداد كبيرة من الناس سواء

كانوا طاقم القارب الذى يجدف فيه الملك بيد واحدة أو أعضاء مائدته المعجبين به فى أرض الاستعراض أو من العائلة الملكية، مما يوحى بوجود جمهور محتمل للأنواع المختلفة من الأنشطة الرياضية "دكر ١٩٩٢، ٢٤- ٥٩" .

ومع ذلك فقد قيل - وهو أمر يمكن تصديقه- إن معظم الأحداث التى تجرى علانية أمام الناس- والتى يشترك فيها الملك أو موظفوه الرسميون- كانت تستعمل الفضاء العام الذى توفره المعابد بطرقها المواكبية وأماكنها العامة. وربما كانت المحاكمات تتم عند مداخل المعابد أو فى الأماكن الفسيحة مثل القاعة مرتكزة السقف على صفوف من الأعمدة hypostyle hall فى الكرنك وعمليات الإعدام العلني فى مكان ما بعيدا وإلى الجانب "كابرول ٢٠٠١، ٧٤٩-٥٤ ". ويصف امنحوتب الثانى وصفا حيا كيف قتل أسراه الأجانب بطريقة تذكّرنا بكل من التصورات التقليدية لقتل الأعداء بالضرب ومستودع ميرجيسا:

> لقد كان وسط فرحة آمون أبيه أن عاد بعد أن ذبح بنفسه بعصاه سبعة من رؤساء القبائل كانوا فى صحراء تخاى Tekhay فى النوبة والذين وضعوا رأساً على عقب عند مقدمة السفينة الصقر التابعة لجلالته. وعلى أثر ذلك تم تعليق ستة رجال من العدو أمام متراس طيبة وكذلك علقت أيديهم . أما العدو الآخر فقد نقل بعد ذلك جنوبا إلى النوبة وعلق على متراس ناباتاNapata لكى يرى الناس انتصارات جلالته الآن فى تلك اللحظة وإلى الأبد "كمنج Cumming 1982، ٢٧" .

وبنفس الطريقة تقريبا صرع الأمير أو سوركون Osorcon أبن تاكلوت الثانى Takelot II المحرضين على العصيان instigators فى طيبة ضد أبيه وجعل كل واحد يحرق بالنار فى مكان جريمته" أى فى معبد الكرنك "كامينوس 1958 ، ٥٠-١و٥٥ ". إن ظهور الملك أو كبار الموظفين أمام الجماهير تصوّره المناظر الفنية تحت مظلة منخفضة مدرجة - قد تعرف عليه كابرول - من قواعد من

الحجر والطوب وجدت بجوار الطرق المواكبية والمداخل الرئيسية لمعابد طيبة. وأظهر الملك نفسه أيضا فى قصوره عند "نافذة الظهور" window of appearance والتى وجدت نماذج حقيقية لها فى القصور الاحتفالية لأخناتون فى العمارنة ورمسيس الثالث فى مدينة حابو "كمب ١٩٨٩، ٢١١- ١٢، ٢٧٨ ".

لاحظنا كيف أن الأدوار فى العروض الطقسية فى عهد المملكة الجديدة التى لا يضطلع بها الملكة أو الكهنة كان يقوم بها كبار الموظفين. كانوا يجرون قارب آمون فى عيد أوبت وأيضا سفينة سوكر وكانوا يتبعون عن قرب صور الآلهة وكانوا يشتركون فى عيد سد بل وكانوا يلعبون دورًا فى تنظيم مثل هذه العروض. وعلى الرغم من أن أهم المواقع الكهنوتية بدأت تصبح وراثية فى تلك الفترة، فإن كثيرين من شاغلي المناصب هؤلاء كانوا يشغلون مناصب حكومية مهمة أخرى. "هيز ١٩٦٢، ٨٢ ". بعبارة أخرى كان الكهنة وكبار الموظفين الذين ساعدوهم فى الأعياد الكبرى جميعا من الصفوة كما كانت المغنيات اللاتى كن يصحبن عروضهم "أونستاين ٢٠٠٠، ٨٨-٩ ". ومع ذلك فى بعض الاحتفالات كان أعضاء الطبقات الأخرى أيضا يقتربون جداً من الآلهة.

ويبدو أن أعياد موت زوجة آمون الكرنك كانت أقل تقييداً نوعاً ما على الرغم من أنها كانت تحت رعاية الملك والصفوة. ففى مقبرة خابهينيت وهو "عامل" فى دير المدينة نرى هذا الرجل وأقرباءه فى قارب الإله المقدس وهو يبحر فى البحيرة مصوَّرا مرتين، من كل جانب. ويبقى حتى اليوم فقط أحد أسماء هؤلاء الرجال هو اسم نب رع Nebre كاتب مكان الحقيقة Place of Truth كما كانت القرية تسمى "تشيرنى ١٩٤٩، ٢٥-٧ ". وعلى صلاية قروى آخر هو حسى - سو- نبف Hesy- su-nebef يُرى رئيس العمال نفرحوتب Neferhotep فى سفينة موت يأخذ أفضل مكان على قمة التحفة الأثرية monument" كوبيل ،

١٨٩٨، اللوحات ١٠-٣" يجب أن نتذكر أن حرفيى دير المدينة المثقفين وغزيري الإنتاج لم يكونوا فقراء ولم ينقصهم الاتصال بذوى السلطة.

وبعيدًا عن الاشتراك فى أعياد طيبة الشرقية كان لعمال مدينة الموتى أيضًا احتفالاتهم وأضرحتهم المحلية. كان هناك المعبد "الكبير لراعيهم أمنحوتب الأول كذلك كانوا يعبدون حتحور وأربابهم الآخرين مثل بتاح إله الحرف crafts. وتمكننا التسجيلات المنفصلة للحياة فى هذا المجتمع من تمييز الأجازات العامة من الاحتفالات التى تقتصر على المعابد "صادق ١٩٨٧، ٨٥- ١٤٢، ١٦٩-٨٢" وتكشف أن أهم عيد كان عيد أمنحوتب الأول حيث كان القرويون يقضون أربعة أيام كاملة فى الاحتفال "تشيرنى ١٩٢٧، ١٨٣-٤ ". كما كانت صورة أمنحوتب الأول أيضا تقدم نبوءات وكانت فى الواقع محكمة الاستئناف النهائى فى القضايا القانونية للقرية "مكدوول McDowell 1999، ١٧٢ ". وكانت العبادات الإلهية للقرية يديرها سكانها فيقوم الرجال بأدوار الكهنة وتقوم النساء بأدوار المغنيات "صادق ١٩٨٧، ٧٩-٨٢ ". وكانت أحكام الجماعة من مختلف الأنواع تصدر على الأفراد سيئ الطالع مثل الرجل "سريع الاهتياج" أو الرجل الشيطاني الذى كان يضرب بالعصي أثناء الأعياد "بورجوتس Borghouts 1980". وعلى الرغم من أن سكان القرى كانوا موظفين حكوميين فقد دعموا العبادات واحتفالاتها من إسهاماتهم الخاصة بطريقة تذكّرنا بإسهامات كبار الموظفين فى عيد سد فى حكم أمنحوتب الثالث "صادق ١٩٩٧، ١٧٧-٩ ". وتوحي الأدلة من القرية بأن أعيادها الدينية كانت تعكس الاحتفالات الكبرى للدولة على نطاق صغير رغم أنها لا تقدم الأدلة على أى منها جاء أولاً. وحتى فى دير المدينة هناك أدلة محدودة جدا عن عروض خارج نطاق الأعياد الدينية. ومع ذلك، هناك استثناء صارخ هو سلسلة المظاهرات التى نظّمها العمال فى حكم رمسيس الثالث وحكم رمسيس الرابع عندما لم تظهر حصصهم من الطعام. فى السنة ٢٩ من

حكم رمسيس الثالث زحف العمال إلى شاطئ النهر عابرين- بشكل استفزازي- حدود الجبانة والتى كان المفروض أن يظلوا داخلها لكى يواجهوا " أطفال الوزير" children of the vizier بشأن محنتهم. بل إنهم نظموا مواكب تضيئها المشاعل "ادجرتون Edgerton 1951 ؛ "فراندسن Frandsen 1990". بينما كانت هذه المظاهرات - والتى كانت مؤثرة بشكل واضح - تنظم بدافع اليأس الذى دفع إليه الجوع كانت هناك ثورة أخرى بارزة كان الهدف منها حماية شرف القرية.

فى السنة ١٦ من حكم رمسيس التاسع أدى اكتشاف سرقات من مقابر مدينة الموتى إلى الشك فى العمال. عندما استجوب أحدهم وتمت تبرئته" جمل القضاة الكبار المديرين والقادة وعمال مدينة الموتى وكبار رجال البوليس ورجال البوليس وكل العاملين بالإمدادات فى مدينة الموتى يطوفوا حول غرب طيبة فى احتفال عظيم يمتد حتى طيبة". لقد عبر الجميع إلى معبد بتاح حيث واجهوا عمدة طيبة بازر Baserالذى كانوا يعتقدون أنه لفق التهمة لهم" لقد تحدث عمدة طيبة هذا إلى الناس فى مدينة الموتى فى حضور كبير خدم الفرعون قائلاً "أما فيما يتعلق بهذا الاحتفال الذى تقيمونه اليوم- فهو ليس احتفالا، إنه أغنتيكم بالنصر الذى تصنعونه". ثم أقسم بالملك أنه سيكتب إليه وسيتم القبض عليهم جميعا لسرقة المقبرة وهى خيانة تستحق الموت" "بيت peet 1930، ٢٨-٤٥؛ ماكدوول ١٩٩٩، ١٩٦ ". لقد أدت محاكمات سرقة المقابر والمسجلة - فى ب - أبوتP. Abbot. أخيرا إلى إدانة وإعدام عدد من القرويين ولكن يمكن وصف المظاهرات - حيث تم اكتساح العمال فى معركة قوة بين عمدتي شرق وغرب طيبة- على أنها شكل من النشاط السياسى الذى يبدو مألوفاً أكثر فى زماننا نحن. وربما كانت المسيرات والتجمعات الكبيرة بواسطة الطبقات غير طبقة الصفوة أكثر أهمية فى الحياة المصرية مما توحى به سجلاتنا الضئيلة.

٥

النص Text والسياق Context : العروض في الفترة المتأخرة و مصر الإغريقية الرومانية Graeco - Roman

انتهت الفترة المتوسطة الثالثة حوالى سنة ٧١٠ قبل الميلاد عندما تولى حكم مصر كلها الحاكم الكوشي Kushite شاباكا Shabaka وظهر كملك لمصر العليا والسفلي في معبد بتاح في منف "موركوت Morcot 2000، ٢٠٨". وقبل ذلك ببضع سنين كان أحد أقربائه وهو ملك سابق للكوش Kush هو باى Piye قد غزا مصر وهزم الحكام المدنيين لمصر الوسطى والسفلي في الحرب لكنه بعد ذلك انسحب "كيشتايم ١٩٨٠، ٦٠-٨٤؛ كتشن ١٩٧٣، ٣٢٤- ٨". وتميّز حكم شاباكا وحكم خلفائه من الكوشيين فترة قصيرة من التوحيد السياسى political unificationعندما أمكن – لأول مرة منذ سنوات كثيرة– تركيز المصادر على اتساع البلاد في مشروعات بناء كبيرة في المواقع المقدسة وأمكن إنفاق رأس المال الأدبي والفنى في هذه المواقع. "لكلان ١٩٦٥" وأيضًا على مقابر الصفوة "سميث ١٩٨١، ٤٠٩-١١". لقد لفت الملوك الكوشيون النظر إلى عنايتهم بالآلهة وطقوسهم وأعيادهم "ميسليويك Mysliwiec 2000، ٨٥-١٠٥". وقد دعم الحضور المستمر لعضو عائلة من الأناث في مكتب الزوجة الإلهية لآمون تلك العلاقة. "موركوت ٢٠٠٠، ٢٣٧-٩" .

في سنة ٦٦٤ قبل الميلاد انتهى الحكم الكوشى لمصر بالغزو الآشوري Assyrian وهو مناسبة لكثير من سفك الدماء وتدمير المواقع المقدسة بما فيها معبد آمون الأكبر في الكرنك. انتهت هذه الفترة التى كانت قصيرة بفضل رحمة الله عندما انهارت السلطة الأشورية وأصبحت مصر بحلول سنة ٦٥٦ قبل الميلاد

يسيطر عليها أفراد بيت نيكو Neku من سايس Sais فى الدلتا الغربية والذين كانوا حكاما فى السابق لدى الأشوريين "موركوت ٢٠٠٠، ٢٥٩-٢٨٠، ٢٩٣-٣٠٤". واستمر هؤلاء الحكام- على الرغم من معاداتهم السياسية لسابقيهم الكوشيين- فى انشغالهم بتزيين وإعادة صقل المواقع المقدسة. ولقد كان فى أثناء هذه الفترة- الأسرة السادسة والعشرين - أن وصل الاهتمام بالإنجازات الأدبية والفنية المؤسسة على محاكاة الأساليب القديمة قمماً جديدة "مانوليان Manuelian 1994، ٣٥٧-٤١٠" ومع هذا انتهت هذه الفترة المزدهرة بالغزو الفارسى Persian فى ٥٢٥ قبل الميلاد. وعلى الرغم من أن الفارس قد بذلوا فى البداية جهوداً جبارة لاحترام عادات وآلهة المصريين بل والظهور كفراعنة فإن العلاقات سرعان ما تدهورت وأصبحت مصر فى ثورة لأكثر من أربعين عامًا من ٤٠٤ إلى ٣٤٢ قبل الميلاد وهى فترة مناظرة للأسرات ٢٨ إلى ٣٠ "ميسليويك ٢٠٠٠، ١٣٥-٥٩ ". وبعد غزو قصير الزمن بواسطة الفرس استسلمت البلاد للإسكندر Alexander فى ٣٣٢ قبل الميلاد وانتهى الاستقلال السياسى.

لم يعنى الحكم الأجنبي نهاية الثقافة الوطنية. فقد استمر الملوك الفرس الأوائل وكذلك الحكام المحليون فى الأسرات من ٢٨ إلى ٣٠ والإغريق والرومان الذين جاءوا من بعدهم- جميعهم بدرجة أكبر أو أقل - فى صيانة المعابد وعباداتها قائمين بدور ملك مصر العليا والسفلي. وعلى الرغم من أن سياستهم كانت فى بعض الاحيان ينظر إليها باحترام عند خرقها وليس عند ممارستها فقد انتهت فى الحقيقة فى ٣١٢ قبل الميلاد عندما اعتنق الإمبراطور قسطنطين Constantine المسيحية. بالإضافة إلى ذلك فالفترات اللاحقة من التاريخ المصرى وخاصة الفترة البطلمية Ptolemaic والرومانية موثقة توثيقا أفضل من أية فترة أخرى. يرجع هذا جزئيا إلى أن الآثار الباقية أكثر عددا بحكم أنها الأخيرة فى سلسلة زمنية.

أدت السياسات المتعمدة التى كانت تفضل الإغريق والشعوب الأخرى والتوسع العدوانى aggressive expansion للزراعة إلى الزيادة فى عدد السكان. كما أن التوسع فى التجارة والصناعة أيضًا جعل من الممكن تحقيق مستوى أعلى من الوفرة affluence ومعه الثقافة المادية "بومان Bowman 1986، ١٧-٢٠، ١٢٢-٦، ١٦٦-٧". إن بقايا remains أرشيف بيروقراطى واسع وبقايا مستندات خاصة من مواقع استيطان وجبانات شاسعة محتفظ بهابجودة غير عادية ومعها معابد ومواقع مقدسة أخرى محتفظ بها بشكل كامل تقريبا ومجموعة لا تبارى من الكتب عن الطقوس الدينية والشعائر قد تبدو أنها توحى بأن الفترة اللاحقة من التاريخ المصرى من شأنها أن تمدنا بكل الأدلة التى نحتاجها لملأ الفجوات فى أفكارنا عن طبيعة ودور الأداء فى هذه الثقافة. ومع ذلك، ولأسباب عديدة ليس هذا هو الحال فى الحقيقة.

وكما لاحظنا بأعلى ، كانت الفترة الأخيرة على الأقل فى بدايتها تمزقها قطع العلاقات والتوقفات السياسية discontinuities والتى كثيرا ما ترجمت إلى تحطيم البيئة الفيزيقية للحياة وكذلك نسيجها المادي والاجتماعى. ثانياً لا يمكن قبول الافتراض القائل بأن المواد المصرية الثقافية فى الفترات البطلمية والرومانية إما أنها تقلّد أو ببساطة تستعرض التكوينات الفكرية للفترات السابقة عليها. ثالثا، إن الحفظ الأفضل للسجل الأركيولوجى يوضّح أهمية التنوع الإقليمي والذى لم يكن واضحًا فى الفترات الأسبق وغير الموثّقة توثيقًا جيدًا. رابعا، إن استيراد المجتمعات الكبيرة ذات الثقافة الأجنبية وبشكل ملحوظ الإغريقية واليهودية لا يمكنها أن تفشل فى السيطرة على الثقافة الوطنية.

إن كل هذه المؤشرات تحتاج أن نأخذها فى الحسبان وأن نجعلها تواجه استمرارية منهلة من الممارسات والمعتقدات التى تميّز بوضوح هذه الفترة

الطويلة : بالتحديد عبادة أوزيريس والتى يمكن أن نراها الآن تسيطر على مثل تلك التشكيلات formations الأخرى كلها والتى يتم الشعور بتأثيرها خارج مصر وداخلها أيضا.

هذا الفصل مرتّب من ناحية الموضوع حول مجموعات من النصوص المقدسة والتى من المتفق عليه عموماً أن لها مكوّناً من مكونات المرض. وعلى الرغم من أنها مرتبة بطريقة مفككة طبقا للترتيب الزمنى إلا أنها متصلة بعضها ببعض عن طريق الموضوع topic أكثر من اتصالها عن طريق الفترة الزمنية الدقيقة exact period. والمواد الأخرى مثل النقوش البارزة فى المعابد والمعمار والمصادر الوثائقية والثقافية المادية مرتبة أيضا تحت هذه العناوين كلما كان ذلك مناسبا أو - إذا لم يكن الأمر كذلك - موضوعة فى نهاية الفصل.

حجر شاباكا : حورس والعقيدة "السياسية" لمنف

إن حجر شاباكا - وهو صلاية حجرية كبيرة من البازالت على شكل مستطيل معروض الآن بشكل بارز فى المتحف البريطانى - ليس له أصل أركيولوجى " زيتة ١٩٢٨ ، ١" ومع ذلك فمحتواه يربطه رباطاً قوياً بعبادة بتاح ومعبده فى منف والذى كان فى قلب السيطرة السياسية والروحية لمصر فى الفترة المتأخرة. إن تصميمه المنهل يتكون من خطين أفقيين على القمة يتكونان من عنوان ومقدمة تحتها ٦٢ سطراً عمودياً من النص "بريستد Breasted 1901، اللوحتان ١، ٢" والنص - الذى يقرأ من الشمال إلى اليمين- مكتوب بطريقة ارتجاعيه retrograde كما هو شائع فى النصوص الجنائزية والنصوص المقدسة الأخرى. ويختلف النصفان الأيسر والأيمن من الحجر بشكل ملحوظ فى المحتوى رغم أنه يبدأ وينتهى بتقرير عن أعمال بتاح إله مدينة منف وخالق الكون كما نعرفه. ويشرح الجزء الذى فى اليمين أو الجزء الختامى للنص كيف حقق الإله هذا من

خلال النطق بأفكاره وأن مدينته منف هي "المقعد الكبير" أو عرش المملكة لأن هناك كان يتم سحب جسد أوزيريس الغريق من الماء ويُرحب بابنه حورس ملكا على مصر العليا والسفلي. أما الجزء الواقع على اليسار والذى يظهر درجة أكبر من التعقيد فى الشكل فيتكون من قصة تصف كيف أعطى جب Gebميراثه إلى حفيده حورس بدلا من ست Set. مطمور داخل هذا القسم قسم آخر يصنعه التقسيم الأفقي للأعمدة العمودية حيث تظهر فيها أقوال الآلهة المختلفين فى مواجهة أسماء آلهة أخرى. وهذا الترتيب والذى سبق أن قابلناه فى "بردية الرامسيوم الدرامية" يوحى بأننا نتعامل مع نص درامى من نوع مشابه. والشخصيات فى المسرحية هى تلك المذكورة فى القصة وبالتحديد جب وحورس وست وإيزيس ونفتيس Nephtys ومجلس الآلهة "زيتة ١٩٢٨، ٨ – ١٦، ١٨ – ١٩ ". ولسوء الحظ نحن لا نعرف كيف تطورت هذه الدراما أو تتابعت إلى أن وصلت إلى قصة الخلق حيث أن الصلاية استخدمت فى وقت من الأوقات كحجر للرحى millstone مما محي معظم الجزء الذى كان موجوداً فى وسط النقش المكتوب. كذلك فإن بداية النص الرئيسى – والذى كان يمكنها أن تقطع مسافة طويلة فى الرد على بعض هذه الأسئلة – هى بالمثل غير كاملة "زيتة ١٩٢٨، ٥ – ٦" .

وكان أدولف إرمان Adolf Erman عالم المصريات وعالم فقه اللغة philologist البارز فى القرن التاسع عشر أول من أوحى بأن النص ذو طابع درامى لافتاً النظر إلى مجموعات العلامات الهيروغليفية التى كانت تواجه إحداهما الأخرى كدلالة على الحوار. كما قسَّم إرمان النص أيضا إلى أقسام مميِّزاً بين الأجزاء القصصية والدرامية التى فى الجانب الشمالي (١٩١١). وقد أكمل تلميذه زيتة عمله واستطاع بهذه الطريقة التعرف على طبيعة بردية الرامسيوم الدرامية" .

وعلى الرغم من أن لحجر شاباكا عدد من أوجه الشبه بالمستند الأبكر إلاً أن هناك بعض الاختلافات المهمة. من ناحية، القصة - والتي هي في "بردية الرامسيوم" مقصورة على قطع قصيرة شارحة - أكثر استفاضة وتفصيلاً بكثير بل أن أحاديث الآلهة وكلها تقريبا لجب في الجزء الذي بقي أقصر. وهناك أيضا إشارات للمنظر scenic أقل وليس هناك ذكر للأدوات المسرحية props. عندما يطلب جب من ست أن يذهب إلى المكان الذي ولد فيه ويطلب من حورس أن يذهب إلى حيث غرق أبوه ربما كان هذا إرشاداً مسرحياً مطموراً. يوحي بهذا أيضا أنه تحت كل حديث يقسِّم العمود إلى صناديق عليها كتابة لوغوغرافية أي تلك التي تستخدم الحروف وبعض الكلمات فقط على نحو رمزي logographic بأسمائهم وأسماء مصر العليا والسفلي. والحديث التالي لجب والموجه إلى كليهما - "لقد فصلتكما" - عليه لوغوغرامات logograms مصر العليا والسفلي.

بعد فاصل interlude قصصي - في صندوق يكوِّنه الجزء الأسفل من السطور العمودية تحت هذا حيث يقرر جب إعطاء مصر كلها إلى حورس- نجد قسمًا دراميًا آخر مصمماً بطريقة فردية singular fashion. يخاطب جب التجمع المقدس ست مرات يسلم في كل حديث إلى حورس جزءاً من إرثه. واسم الإله مكتوب بشكل لوغوغرافي وموضوع في صندوق منفصل تحته لقب له بصفته الوريث. وتعطي الأحاديث الثلاثة الأولى فكرة عن هذا الحوار :

جب إلى الآلهة التسعة : "لقد عينت حورس البكري" first born

جب إلى الآلهة التسعة : "هو، وحده، حورس، الميراث".

جب إلى الآلهة التسعة : "إلى ابن ابني، حورس، ابن آوى jackal مصر العليا".

"ليشتايم ١٩٧٣، ٥٢ - ٣"

ويبدو أنه لا يوجد سبب واضح لأن يتم ترتيب النص بهذه الطريقة. إن الأحاديث كلها تصدر من شخص واحد، على الرغم من أن من الممكن أن الحاضرين الآخرين كانوا يصيحون أو كانوا يرددون إسم حورس كما يحدث فيها جميعها. وقدر رأى زيته أن النص سجل عرضاً تُمثّل فيه تابلوهات بالحوار والشرح القصصى narrative explanation فيما يشبه أسلوب مسرحية الأسرار فى القرون الوسطى "١٩٢٨، ١٦ – ١٩ ". ومع ذلك، فهذا الشرح لا يلائم إلى درجة كافية النص الكونى cosmological المسّجل على الوجه الآخر من الصلاية وهو نص ينقصه بشكل ملحوظ الاحتمالات الدرامية. ورغم أن تلاوة مثل هذه النصوص كانت تحدث فى مصر (انظر باسفل) إلا أنها ليست صفة مميّزة للبلاد. وهناك نص من القرن الثانى فى معبد بإسنا Esna يصف خلق العالم بواسطة الإلهة نيث Neith يعتقد أنه كان يُتلى مثل ملحمة الخلق البابلية Babylonian Creation Epic ولكن هذا محض تخمين speculation "سونرون Sauneron 1962، ٢٥١ ".

لاحظ زيته أيضا أن تصميم النص كان يشبه تصميم قوائم القرابين التى وجدت فى المقابر والمعابد منذ فترة مبكرة جدا. هذه المستندات أدائية performative أكثر منها نصوص للأداء performance texts بالنسبة إلى أن المقصود منها كان تسهيل قراءة القائمة بواسطة أى زائر للمقبرة أوتسهيل قراءتها فى ذاتها لتحدث النتائج المرجوة. إن قوائم القرابين كتلك النصوص الأخرى المؤثرة تستفيد أيضا من كل من التورية السمعية والبصرية والتى – وإن ضاعت عند الترجمة – واضحة فى نقش مجدول tabular inscription مثل ذلك الذى نناقشه الآن. "١٩٢٨، ١٠ – ١١ ". وتوجد وسائل خاصة مشابهة إلى حد ما فى القسم الكونى cosmology section حيث يتم تعداد enumerate أشكال مختلفة من بتاح Ptah تحت خط أفقى من النص موضوع فوق السطور

٤٨ إلى ٥٢ وتقرأ، "الآلهة الذين جاءوا إلى الوجود مع بتاح". فعلا، إن نقص الدلائل على وجود ممثلين آدميين وأدوات مسرحية وميزانسين مثل تلك التى وجدت فى بردية الرامسيوم بالإضافة إلى الطابع الأدبي السائد فى النص يوحيان بأنه ربما لم يكن نصاً دراميًا على الإطلاق. ومع هذا، فالنص محفور على الحجر وليس مكتوباً على بردية مما يوحى بوظيفة أدائية أو مؤثرة أكثر منها مذكّرة aide - memoire. وبيان الملك شاباكا Shabaka فى المقدمة أن النص قد نسخ له من كتاب قديم معثوث moth-eaten وجده فى معبد بتاح "زيتة ١٩٢٠، ١ - ٢؛ ليشتايم ١٩٧٣، ٥٢" يشير أيضا إلى هذا الاتجاه. وعلى الرغم من أننا لا يجب أن نعتبره نصاً أدبياً كما كانوا يفعلون فى الماضى وعلى الرغم من أن هذا النص مؤرخ فى وقت ما منذ الفترة المتيقة إلى الأسرة التاسعة عشر "شلوجل Schlogl 1980، ١١٠ - ٢١؛ الن Allen 1988، ٤٢ - ٣" فإن من المفيد أن ننظر إليه على أنه من إنتاج الأسرة الخامسة والعشرين "يونج Junge 1973" على الرغم من أنه بلا شك قد تأثر بخط طويل من النصوص المقدسة كما يمكن أن نتوقع فى أى مجتمع تقليدى.

الفصل	بالمصرية	بالقبطية
الفيضان		
الشهر ١	دجيهوتى "توت" Thout	Thout توت
الشهر ٢	با – ان – إيبت "شهر أوبت"	Paope بابه
الشهر ٣	حوت – هيرو "حتحور"	Hathwr هاتور
الشهر٤	ك ٢ – هر – ك ٢ كا على كا" Ka- upon - Ka	Koiahk كيهك
ومن البذور		
الشهر ١	ta – ٢ بت "القربان"	Twbe طوبة
الشهر ٢	با – إن – باميخرو "شهر المبخرة	Meshir امشير
الشهر ٣	با – إن امنتحوتب الأول "شهر امنحوتب الأول"	Paremhotep برمهات
الشهر ٤	با – إن – رنينوتت "شهر رنينوتت"	Paremoute برمودة
الحصاد		
الشهر ١	با – إن – خونسو "شهر خونسو"	Pashones بشنس
الشهر ٢	با – إن – إنيت "شهر الوادى إينيت"	Paone بؤونة
الشهر ٣	إب – إب "الشهر الأكثر إحتفاء"	Epeep ابيت
الشهر ٤	مسوت – رع "ميلاد رع"	Mesore مسرى

٢ = ألف الحرف الأول من الكتابة العبرية

الشكل ٨ قائمة بأسماء الشهور. فى أثناء الفترة المتأخرة كان كثير من الأشهر يسمى بأسماء الأعياد، ومعظمها، نشأ فى منطقة طيبة.

إن إضفاء الشرعية عن طريق زيارة أقدس الأضرحة فى مصر وخاصة التتويج على العرش فى معبد بتاح فى منف كان ذا أهمية قصوى للملوك الكوشيين كما يمكن أن نرى من تقرير باى Piye عن زياراته لهذه المواقع. "ليشاتيم ١٩٨٠، ٧١و٧٦–٧" واحتفاله بالعبادة وكذلك إقرار طهرقا Taharqa أن أمه قطعت طول الطريق من كوش لتراه يتوج على العرش فى منف "إيد Eide، هاج Hagg، بيرس Pierce و طرك Torok 1994، ١٥٤ ". إن نقش شاباكا هذا

والذى عُرض بدون شك على الناس فى مكان ما مثل صف أعمدة فى الفناء الأمامي الرئيسى للمعبد يستخدم ببراعة فنية عددًا من الأجناس الأدبية ويستخدم تصميم كتاب مقدس قديم كاملا بما فيه الثغرات lacunae! مما يوحى للقارئ بانه، شاباكا، هو وريث جب وأوزيريس تماما كحورس- لأسباب كثيرة ليس أقلها قدرته على الإشارة إلى الميراث المتخذ صوراً من القصص storied عن أهم معبد فى مصر من الناحية السياسية. وعلى الرغم أن من الممكن أن الحوار المقدم فى شكل يشبه الصيغة "الدرامية" كان يمثّل عند التتويج الفعلى لشاباكا أو فى واحدة من تمثيل هذا التتويج إلا أنه يمكن استخدامه هنا كنوع من العمل البارع الأدبي أو التصويرى المقصود منه مسرحة المستند للقارئ بالإضافة إلى جعله "اداثياً أو مؤثرا" فى جميع الأزمنة. وهناك مستند ديموطيقى فى الفترة البطلمية المتأخرة يحتوى على تقرير له صلة وثيقة بذلك عن الخلق بوأسطة بتاح وهو أيضا ليس نصاً دراميـاً "إريكسن Erichsen وشوت ١٩٥٤ ". ويمكن أن نقبل شكوك يونكر "١٩٤١، ١٠-٢٠" حول الطابع "الدرامي" لهذا العمل. إلا أن ذلك يلفت نظرنا إلى الأهمية المتزايدة دوماً لأسطورة أوزيريس فى كل من الإيديولوجية الملكية والحياة الدينية الأرحب للمجتمع فى هذه الفترة المتأخرة.

الطقوس السرية Secret rituals

ويمكن أن نكتشف القلق حول شرعية الحكم فى التداخل النصى لمستندين ريما يرجعان إلى القرن الرابع قبل الميلاد. المستند الأول هو بردية بروكلين ٤٧-٢١٨-٥٠ 47 50.218 Brooklyn Papyrus. وهو كتاب يتعلق بالطقوس الدينية بدون تحديد ممثلين ما عدا الملك و "رئيس التشريفات" master of ceremonies .وتتخلل الأفعال ما يدل على التراتيل التى تغنى أو الكتب التى تقرأ فى الوقت المناسب، "جويون ١٩٧٢أ ، ٨-١٣-١٧" :

وكانت الأفعال actions تتكون من طقس طويل ومعقد كان المقصود منه حماية الملك فى أثناء الأيام الخطيرة غير المحظوظة بين نهاية السنة القديمة وبداية السنة الجديدة. ولأن التقويم calender المصرى به ٣٦٠ يوماً فقط فقد أضيفت خمسة أيام كبيسة intercalary بعد انتهاء الشهر الأخير والتى كانت أيام "طاعون plague سخمت Sekhmet عين الشمس وإلهة النار والدمار "فاندير Vandier 1936، ٨٠-٤ ". لقد كانت ذا خطر ليس فقط على الفرد ولكن على المملكة بل حتى على النظام الكونى والذى كان الملك ضامناً guarantor له. كانت الاحتفالات عصيبة وخطيرة حتى انه بعد بداية الاحتفال كان يحل كاهن محل الملك. وكانت تبدأ فى آخر يوم فى السنة القديمة وتستمر أربعة عشر يوما "جويون ١٩٧٢أ، ١٩-٢٠، ٤١-٢" . فى أثناء ذلك الوقت كان كثير من الأنشطة يتم من بينها الأنشطة الآتية: كان بديل الملك يغطى بالتمائم amulets ويحاط بالرمل الواقى. ثم بعد ذلك ينام مع عجل البحر seals مما يعنى الميراث الملكى وبعد ذلك يقوم بأداء طقوس لعن execration معقدة "جويون ١٩٧٢أ، ٢٣-٣٢ ". ثم تمسح أربعة طيور حية، صقر وأوزة وباز ونسر، بالزيت ويجعلوها تمد أجنحتها حول الملك وهو تنفيذ لصورة شائعة فى الأدب والفن. ثم تؤخذ دمعة من عين الصقر وتستخدم لمسح الملك. مرة ثانية هذه هى نسخة ملموسة من العين الحامية بقوة لتميمة حورس. ثم تطلق الطيور فى الجهات الأربع لتعلن تجديد القوة الملكية "جويون ١٩٧٢أ، ٣٠، ٧٧-٨١ ". ولم يكن هذا الطقس مرتبطاً فى هذه الفترة بالتتويج وعيد سد فقط لكنه أصبح فيما بعد جزءاً من احتفال كان يتم فيه تتويج صقر حى فى المعبد البطلمى فى إدفو "جويون ١٩٧٢أ،٢٠-١، ٣٦-٧، ٧٨-٩؛ واترسون Watterson 1998، ٩٧-١٠٢" .

وعلى الرغم من أن من الواضح أن تعـزيز السلطة الملكيـة لم يكن عـرضـاً جماهيرياً إلا أن من الواضح أنه كان يتضمن اشتراك ممثلين أكثر من كبير التشريفاتية والملك أوبديله. واستقراءً للاحتفالات الملكية يمكننا أن نستنتج أن محفة الملك كان يحملها "أصدقاؤه". وكان المغنون يؤدون التراتيل ويقدمون المراهم وربما كان ذلك بمصاحبة الموسيقيين. وكان على الخدم أن يكونوا حاضرين ليدوروا بالقرابين. إن النقص فى التوثيق الأبكر لهذا الطقس يوحى إما بأنه كان أمرًا سريًا جدًا أو- وهو الاحتمال الأكبر- بأنه نشأ كاستجابة لعدم الاستقرار السياسى فى الفترة المتوسطة الثالثة، والفترة الأخيرة عندما كانت فترات الحكم الملكية قصيرة وعندما كان بعض الحكام بما فيهم الأجانب يطالبون بميراث حورس "ميزلويك ٢٠٠١، ١٥٩-٦٠" .

ويفحص "التاريخ الديموطيقى" - Demotic Chronicle وهو نص سياسى سرى وتنبوئى يرجع تاريخه إلى الفترة البطلمية المبكرة- الملوك المصريين فى القرن الرابع عندما كتبت "بردية بروكلين" ويجدهم على غير المستوى المطلوب . فكثير منهم فشل فى أن يدعم uphold معات Maat ولم يقوموا بأداء أفعال للآلهة كما يجب أو باتساق وبالتالى فشلوا فى أن يمرروا ميراثهم لأبنائهم "فلبر Fleber2002 . إن إقامة طقوس السنة الجديدة هذه قد يكون الغرض منها زيادة الهيبة الملكية ليس فقط فى دوائر الكهنة ولكن أيضا بين جمهور أوسع يتكون من الصفوة بل وربما من الجمهور العام.

وممكن أيضا أن ترجع بردية سولت ٨٢٥ Papyrus Salt 825 إلى تاريخ هذه الفترة نفسها "المتحف البريطانى ١٠٠٥١ ". وهى عمل يصف الطقوس التى - مثل تعزيز السلطة الملكية - confirmation of royal Power التى كانت تتم أيضا فى خيمة pavilion بيت الحياة The House of Life. ومن الواضح أنها

كانت هى أيضا مصممة لتسترضى " propitiate طاعون سخمت" مؤذنة بانتهاء السنة" "درشان Derchain 1965، ٢٥-٧ ". و"بردية سولت ٨٢٥" مزينة بغزارة برسوم بيانية للأشياء التى ستستخدم ورسوم تبين كيف تصنع صورة صغيرة لأوزيريس والتى تتمركز الطقوس حولها. وهناك عدد من الكتابات بالشفرة تستخدم الكتابة الهيروغليفية بدلا من النص الهيراطيقي استعملت لنقل المعلومات المقصورة على القلة- وربما المعلومات الخطيرة. وعلى الرغم من أن هذا النص يقدم إرشادات دقيقة جدا فهو يستكملها بموجز ميثولوجي وشروح أو تعليقات جانبية عديدة تشير إلى طبعات أخرى من النص وصلاته بالعروض الطقسية الأخرى.

وكان القصد من الطقس – والذى كان يحدث فى وقت ما فى الشهر الأول من العام- هو تفادى مخاطرة التحلل الكونى universal dissolution الدورية periodic والملازمة لهذا الوقت الخطير . وكان الهدف من الطقس هو فى الحقيقة دمج رع Re مع أوزيريس، دمج مبدأ قدرة الخلق مع مبدأ الأبدية لإنتاج "الحياة" وهو الاسم المعطى لتمثال أوزيريس المصنوع فى أثناء هذا الطقس "درشان ١٩٦٥، ٢٥-٧-١٥٣-٦ ". كان رجال رع يقومون بهذه الأفعال السرية للغاية: "إنهم كتبة بيت الحياة" "درشان ١٩٦٥، ١٣٩؛ جاردنر ١٩٢٨، ١٧٠-١ ". وكان يحرس عملهم طقوس واقيه من المرض prophylactic ولعنات معقدة إلى حد بالغ.

وكان تمثال أوزيريس يتكون من رمل وصلصال من نوع خاص مخلوطين بمواد متنوعة معطرة بكميات موصوفة بدقة وموضوعة فى قالب أوزيريس. ثم توضع فى وعاء مومياثى محكم من خشب الصنوبر ثم داخل ضريح من خشب الأرز ارتفاعه عشرة أكف ونصف (٧٥و٧٨سم). وكان التمثال يوضع داخل الضريح بعد

إيماد التمثال الموجود من السنة السابقة. ولأن الضريح يكون خاليا مؤقتا كانت هذه عملية خطيرة تتطلب من الممثل وهو الفكتى fsekety أو الكاهن "حليق الذقن" أن يرتِّل تعاويذ قوية ويلبس تميمة واقية كما هو مبين فى الموجز الذى يصوِّر الآلهة بدلا من الكهنة الذين كانوا يلعبون أدوارهم.

وتهدف الطقوس التى جاء وصفها فى "بردية سولت" إلى حماية ليس فقط الملك أو جسد أوزيريس ولكن الحياة نفسها ليست ممثَّلة بقدر ما هى مركَّزة فى الصورة المصنوعة من الصلصال والرمل. إن الجهاز السحرى بالغ التعقيد والأقوال الأدائية هما مؤشر على قلق عالمى يظهر بوضوح ليس فقط فى النصوص الشعائرية بل والطقوس التنبوئية "درشان ١٩٦٥، ١٩ - ٢٠" .

سر أوزيريس فى شهر كيهك

يمكننا أن نرجع هذا العيد- والذى كان يحدث فى أكثر أشكاله تطوراً عبر تسعة عشر يوما فى الشهر الرابع من موسم الفيضان - إلى أصوله فى الاحتفالات السرية بأوزيريس والتى كان يتم تمثيلها فى أبيدوس فى المملكة المتوسطة (أنظر بأعلى، الفصل ٣). وعلى الرغم من أن الغرض الأساسى منه كان الاحتفال بذكرى وإعادة تقديم موت أوزيريس وبعثه إلا أنه أصبح بمرور الزمن معقدًا بسبب توحد هذا الإله مع سوكر Sokar الإله الجنائزى لمنف ودمج موكبه الظافر "جاب الله وكتشن ١٩٦٩ ". لقد سبق أن شاهدنا المراحل المبكرة من هذا التطور فى عيد سوكر الذى كان يحتفل به فى طيبة الغربية فى أثناء المملكة الجديدة (أنظر بأعلى، الفصل ٤). وعلى الرغم من أن زيارات الآلهة الأخرى إلى الجبانات كانت دائما مناسبة للأحياء كى يتذكروا أقاربهم وأصدقاءهم المتوفَّين كان أوزيريس حالة خاصة إذ أن كل شخص متوفى قد تشبه به وتمنى أن يشاركه عودته للحياة. وهذا يشرح ليس فقط الشعبية الكبيرة للعيد

ولكنه يشرح أيضاً اسم الشهر كيهك وهو النسخة المصرية القبطية المتأخرة من كاهركا "روح على روح" والتى يمكن ترجمتها تقريبا بـ "شهر عيد جميع القديسين" All Hallows month "آلن ٢٠٠٠، ١٠٨" .

وتوجد إشارات إلى هذا العيد فى السجل النصي للفترة اللاحقة ومن حين إلى حين حتى فى السجل الأركيولوجى. وعلى الرغم من أن التقويم المصرى تغير لأن ليس به سنة كبيسة كان الاحتفال بالعيد يتم فى أحيان كثيرة أثناء الشتاء فى وقت ما قريب من وقت الانقلاب الشمسى soltice" جريفث ١٩٧٠، ١٧٨-٨٠، ٤٤٨؛ كوفيل ١٩٩٧أ ، ٧٦ وما بعدها "مما يجعله مناظرا للاحتفالات مثل عيد الإله ساتورن Saturnalia والكريسماس Christmas وحانوكاح Hanukkah وديوالى Diwali. إن الإسم الرسمى للعيد هو هيبيس تا Hebes Ta أو "ضرب الأرض" Breaking the Earth "ميكس وفافارد- ميكس ١٩٩٧، ١٦٨ ". وتوقيته فى نهاية فصل الفيضان كان علامة على بداية الزرع planting وأيضا على عودة الضوء. إن عيد كيهك Khoiak Festival الذى يتميز بإشعال المشاعل وصنع تماثيل أوزيريس التى تنبت فيها البذور كان يحمل الوعد بإعادة الميلاد الجماعى والفردى أيضا.

مثل تماثيل اوزيريس المصنوعة هذه - وهى العمل السرى الذى يدور حوله العيد- مشهود عليها فعلاً فيما يتصل بعيد سوكر فى المملكة الجديدة حيث كانت التماثيل متوحدة فعلاً مع كلا الإلهين "ديفيز وجاردنر ١٩١٥، ١١٥؛ كتشن وجاب الله ١٩٦٩، ٣٧ ". ويمكن رؤية تطبيقات أخرى لهذه الفكرة فى تماثيل - أوزيريس الحبوب seeded Osiris figures التى بدءوا فى وضعها فى المقابر فى ذلك الوقت بالإضافة إلى تماثيل بتاح - سوكر Ptah-Sokar التى كانت تستعمل فى مقابر الفترة الوسيطة الثالثة حيث كانت النصوص الجنائزية توضع فيها. "رافن

١٩٧٨-٩؛ ١٩٨٢ ". والحدث الهام الآخر وهو موكب سوكر الذى عاد إلى الحياة والذى كان يتم فى السادس والعشرين من الشهر معروف من الفترة العتيقة "جاب الله وكتشن١٩٦٩ ، ١٣-١٩ ". ومع ذلك فتقويم الأحداث الممتع والمؤثر والذى نعرفه باسم عيد كيهك ليس له ما يشهد عليه قبل القرن الرابع قبل الميلاد حيث تم الاحتفاظ بأقدم المستندات منذ ذلك الوقت.

وأكثر تلك المستندات كشفا هى "بردية اللوفر S N3176". وينقسم هذا المستند بشكل دقيق إلى قسمين ربما كتبته أيادٍ مختلفة بارجيه "Barguet 1962، لوحة viii ١ ". وتحتوى الأعمدة الأربعة الأولى والتى كتبها الأب المقدس وقسيس حاب با - شرى - خونسو hap priest Pa- sheri- Khonsu على أنشودتين دينيتين لأوزيريس- سوكر. فى الأولى يلعب المرتِّل دور حورس وفى الثانية دور أنوبيس Anubis. وهى تحتوى أيضا على ابتهال عن القرابين وأسماء الآلهة بالإضافة إلى صلاة شخصية موقع عليها من الرجل المقدس "بارجيه ١٩٦٢، ٢-١٢ ". وهناك دلائل قليلة على ان هذه النصوص تتعلق بعيد كيهك "المرجع السابق، ١٤ ". لكن باقى المستند هو مرجع قيِّم جدًا لهذا العيد. وتتكون النصوص من إرشادات لسلوك وطريق المواكب فى أثناء العيد والأعمال التى يجب عملها أثناء التوقفات. ويعطى المستند أيضًا دلائل على أى أناشيد أو أعمال مقدسة أخرى يجب القيام بها أو قراءتها ومتى، على الرغم من أن الأعمال ليست مكتوبة بنصها بالكامل "المرجع السابق، ٤٤-٥٦ ". وكانت جميع أنشطة العيد تحدث فى مواقع متنوعة داخل فناء معبد الكرنك على الرغم من أن التعرف عليها لم يكن دائما سهلاً.

ومن الثامن عشر إلى الثالث والعشرين من كيهك كان نص "حماية السرير" Protection of the Bed يتلى فى معبد إيزيس "المرجع السبق، ١٧ ". لا شك أن

هذا كان يشير إلى السرير الذى كانت توضع فيه مومياء أوزيريس – سوكر بينما كانت البذور تنبت أو أثناء تحنيطه. وفى اليوم الرابع والعشرين كانت تؤخذ فى موكب إلى قاعة فى آخ مينو Akh- menu وهو معبد تحتمس الثالث الاحتفالي القديم فى شرق فناء المعبد "المرجع السابق، ٦، ١٠، ١٨ ". كان لهذا المبنى دائما ارتباط بعبادات أوزيريس وسوكر "جاب الله وكتشن ، ١٩٦٩، ٢٧– ٨ ". وكان عدد من النصوص يتلى بما فيها "حماية السرير" و "عودة أوزيريس The Return of Osiris. وكان طقس فتح الفم يؤدى فى بيت الذهب. ثم كان الموكب يعود إلى معبد إيزيس. ويبدو أن هذا كله يوحى بأن تحنيط التمثال قد انتهى وأن المسرح أعد لتحويله وبعثه على أيدي إيزيس ونفتيس Nerpthys. وفى الليلة الرابعة والعشرين والخامسة والعشرين كانوا يؤدون "إبحار" أوزيريس على الجانب الجنوبي من البحيرة المقدسة وكانوا يقرأون نصاً يسمى "فتح سفينة نشمت Opening of the Neshmet Barque. "بارجيه ١٩٦٢، ١٨ ". تذكرّنا هذه الأنشطة باحتفالات أبيدوس فى المملكة المتوسطة (انظر بأعلى، الفصل ٣) حين يكون الموكب قد قطع على الأقل جزءاً من الطريق على المياة من المعبد إلى الجبانة العتيقة Archaic cemetry ومقبرة أوزيريس.

وكان الموكب – بعد أن يترك البحيرة المقدسة –يذهب إلى جاجدا djajda أو كشك" آمون حيث كان أفراد المجتمع يقضون الليل ساهرين كما كان يحدث فى عيد المملكة الجديدة (انظر بأعلى، الفصل ٤). وهناك كان يمكنهم أن يتأملوا الإله ويستمعوا إلى تلاوة النصوص المقدسة قبل أن يأخذوه إلى بيت سوكر "بارجيه ١٩٦٢، ١٩ ". وفى أثناء اليوم الخامس والعشرين كان الإله يؤخذ مرة أخرى فى موكب إلى كشك آمون بمصاحبة ذلك الجزء من النشيد الذى يتلى بواسطة الجماعة "النصر، النصر، أيها العاهل"ٍ وكان يتم تمثيل "سير موكب سوكر Going Forth of the Procession of Sokar. وكانت النصوص الحامية

ضد أعداء الإله تؤدى قبل أن يعاد الإله إلى معبد سوكر. وفى الليلتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين كانوا يأخذون الإله فى موكب نحو كشك آمون منتهيا في معبد أوزيريس فى المنطقية الشمالية. وعند الفجر فى الليلة السادسة والعشرين وهو اليوم الفعلى لعيد سوكر كانوا يأخذون الإله فى موكب أولا إلى بيت سوكر ثم إلى مقبرة أوزيريس والذى يدخلها لفترة وجيزة قبل العودة إلى كشك آمون. وفى وقت ما بعد الليلة السادسة والعشرين كان هناك موكب فى معبد أوبت فى الجزء الجنوبي من فناء آمون "المرجع السابق، ٢٢- ٤، ٤٨ – ٩" .

إن الإشارة إلى المنطقة الشمالية تتيح لنا أن نضع أضرحة أوزيريس وسوكر وإيزيس المذكورة فى هذا النص فى الجزء الشمالي الشرقي من فناء الكرنك حيث بنى عدد من المعابد لأوزيريس من الفترة المتوسطة الثالثة فصاعداً "بارجيه ١٩٦٢، ٣١ وما بعدها؛ لكلان ١٩٦٥، ٢٦٢-٨٦؛ كولون Coulon، لكلير Leclere ومارشا Marchand 1995، ٢٢٠ ". وكانت رابية mound أو منطقة أوزيريس هذه تعُرف بعد ذلك بواسطة جدار المقصورة الكبير المصنوع من الطوب والذى بناه نختنبو الأول Nectanebo I حول فناء آمون والذى قام أيضا بعمل مدخل خاص له عن طريق بوابة الملك الشرقية "بارجيه ١٩٦٢أ، ٣١-٢ ". إن كشك آمون هو بالتأكيد تقريبا البناء الذى يحمل نفس الاسم والذى افتتحه رمسيس الثانى فى معبده لصلاة العامة فى الطرف الشرقي من معبد آمون والذى تقود إليه أيضا بوابة نختنبو "كابرول ٢٠٠١، ٥٨٠-١ ".

لقد اكتشف الأثريون الفرنسيون "الكهف" الفعلى أو مقبرة أوزيريس فى شمال هذا المعبد مباشرة إلى أعلى فى مواجهة الحائط الخلفي للمبنى الرئيسى. وكان هذا بناء من الطوب ذا سراديب ثلاثة مقنطرة vaulted crypts مبطنة بمشاكى niches صغيرة احتوت على أشياء من مادة غير محددة مصبوبة على شكل

أوزيريس. وكان هناك قطع من الصور الزيتية على الجص على الحائط تصوِّر المقبرة التقليدية لأوزيريس وهى ربوة عليها نباتات وتصوِّر أيضاً سهرًا يستمر أربعًا وعشرين ساعة لمخلوقات إلهية وبشرية يحدث عندما كان يحنَّط وسبعة وسبعين حارسا إلهيا كان يعتقد انهم يحرسونه. وتبين صور زيتية أخرى الملك بطليموس الرابع Ptolemy IV وهو يجرى مع العجل أبيس Apis bull، وهو حدث كثيراً ما يرتبط ببعث أوزيريس" كولون ولكلير ومارشا ١٩٩٥" . إن وجود هذا البناء يجيب عن السؤال كيف تم الاستغناء عن مثل صور أوزيريس هذه فى "مدينة الموتى المقدسة" بعد أن استخدمت كما، على سبيل المثال ، فى بردية سولت. وقبل أن يشيِّد بطليموس الرابع هذا البناء كانت التماثيل تدفن فى نفس الساحة العامة فى قدور pots أو فى حفر صغيرة "المرجع السابق، ٢٢١" .

وبصرف النظر عن أن المواقع المذكورة بالنص يمكن التعرف عليها على الأرض فإن "البردية N3176" تعطينا أيضا دلالات ذات قيمة عن كيف يمكن أداء أفعالها. فعند نقطة معينة نجد ما يشير إلى أن الكاهن الفلكي - astronomer والذى كان يحدد أوقات الأجزاء المختلفة من الاحتفال – يقول بصوت عالٍ "لا يوجد إله" ويكون الرد عليه "جميعا" أو "فى كورس" بصيغة المتكلم الجمع "لا تأخذوه بعيدا عنا" "بارجيه ١٩٦٢، ٢٣-٤٤؛ Alliot 1954، 519، n. 7". وباعتبار أن هذا كان يحدث فى موكب يتجه إلى كشك أمام أحد المعابد فيبدو من المعقول أن نفترض أن الإجابة كانت تتم بواسطة أعضاء الجمهور الذين كانوا يشاهدون العرض مما يدل مرة ثانية على الاحتمالات المتفاعلة interactive للشكل الموكبى. وتشير البردية أيضا إلى متى يمشى أعضاء الموكب أبطأ أو أسرع مثلما كان يحدث عندما كانوا يقتربون من مقبرة الإله "بارجيه ١٩٦٢، ٢٤ ". وكان الممثلون الرئيسيون هم كاتب كتاب الإله the Scribe of the god's Book، وكاهن يمكن أن يكون مسئولا عن قيادة الإجراءات وكذا عن تلاوة النصوص

المقدسة كما يشار إليها بعناوينها فى هذا المستند والكاهن الفلكي الذى كان يحدد أوقات الأنشطة المختلفة "جاردنر ١٩٤٧، ٦١-٢؛ بارجيه ١٩٦٢، ٢٤ ". وتوجد إشارة إلى الأختين إيزيس ونفتيس اللتين لعبتا دوراً رئيسياً فى تحنيط وبعث أوزيريس فى إشارة إلى "تمجيد الأختين" Glorifications of the Two Sisters".

ومهما كان الامر، فهناك مستند آخر من القرن الرابع يضع اشتراك الربات فى ضوء جديد تماما وكما سبق أن لاحظنا فكل مستندات البردى التى ناقشناها حتى الآن كانت تسجل التراتيل والتضرعات والنصوص الحامية السحرية والتى كان ينبغى ان تقرأ بصوت عال أثناء الحدث الذى تم وصفه. كما أن عناوين مثل هذه الاعمال مدونة أيضا على جدران المعابد البطلمية، أحيانا فيما يتعلق باحتفالات معينة. إن ما يسمى "بيردية برمنر ريند" Bremner- Rhind Papyrus - P.British Museum 10188 بخلاف النصوص الاخرى من هذه الفترة- يرجع تاريخها بالضبط إلى السنة ١٢ من حكم الاسكندر Alexander ابن الإسكندر فى الشهر الرابع من شهر الفيضان- بعبارة أخرى إلى شهر كيهك من سنة ٣١١-١٢ قبل الميلاد "فوكنر ١٩٣٦، ١٢١ ". ويحتوى هذا الكتابى على نصوص أربعة أعمال كانت تتلى فى العيد وقد نسخت - بلاشك - فى كتاب واحد لهذا الغرض بالضبط. إنها أغنيات إيزيس ونفتيس وإحضار سوكر Bringing of Sokar والإطاحة بأبيب The Overthrowing of Apep (ثعبان كبير كان يهدد بالتهام الشمس) ولعن لجميع أسمائه "فوكنر ١٩٣٦؛ ١٩٣٨؛ ١٩٣٨أ؛ ١٩٣٩ ". ويؤكد نسمين -Nesmin وهو كاهن معبد آمون والذى امتلك النص لكنه لم ينسخه- الطبيعة السرية لمحتوياته موحياً بأن هذه الكتب لم تكن تقرأ فى الجزء العلني من احتفالات كيهك "فوكنر ١٩٣٨، ١٠-١١" .

ويقدم النص الأول وهو أغنيات إيزيس ونفتيس أكثر التعليمات خصوصية للعرض. وكان يجب الاحتفال به في معبد أوزيريس سيد أبيدوس Lord of Abydos من الثاني والعشرين إلى السادس والعشرين من كيهك ":

> سيكون المعبد كله مطهّرا sanctified وسوف يتم إحضار (امرأتين) طاهرتي الجسد لم يفتح رحماهما (أى لم تلدا أطفالا أو غير بالغتين) مع إزالة الشعر من جسديهما وقد زين رأساهما بالشعر المستعار (........) وفى ايديهما طبول صغيرة واسماهما على أذرعهما لكى يشاهدا إيزيس ونفتيس وستغنيان مقاطع شعرية من هذا الكتاب فى حضور هذا الإله "طبقا لفوكنر١٢٢، ١٩٣٦".

وهاتان المرأتان طاهرتان لم تنجبا أو لم تبلغا الحلم ربما لتفادى العدوى نتيجة الحيض. وكالكهنة أثناء الخدمة الدينية فى المعبد فهما تغتسلان وينزع الشعر من جسديهما. وكتابة أسمى الربتين اللتين تلعبان دوريهما على أذرعهما تعمل على تقوية التوحد معهما. وبما انه كان أمرا مؤقتا temporary فقد كان من المحتمل أن يتم بالقلم والحبر بدلا من الوشم. ويشير النص إلى ما هو أكثر من تلاوة بسيطة. وأحيانا كانتا تتناوبان الغناء وأحيانًا أخرى تغنيان معا بمصاحبة دق الطبول بالأيدي يتخلله أقوال الكهنة المرتِّلين "فوكنر ١٩٣٦، ١٢٢-٣٢ ". ومع انه ربما يبدو من الغريب أنهما غير مذكورتين فى بردية اللوفر فقد تكون البردية ليس فقط ذات تاريخ أسبق ولكنها أيضا ليست وصفًا كاملاً للاحتفالات . كما يبدو أيضا أن هذه النصوص قد يكون لها استخدامات أخرى غير عيد كيهك. فعلى سبيل المثال إن إسقاط أبيب كان يتلى كل يوم فى معبد آمون الرئيسى "فوكنر ١٩٣٨أ ، ١٦٧" .

وعلى الرغم من أن التفصيلات الكثيرة عن عيد كيهك فى هذه النصوص يكمله العديد من البرديات الأخرى ونقوش المقابر فى تلك الفترة فإن التناول الأكثر شمولا موجود فى معابد أوزيريس على سطح معبد دندرة والذى يرجع

تاريخه إلى القرن الأول قبل الميلاد. وهذه المعابد والتى شيدتها كليوباترا السابعة Cleopatra VII بين سنتى ٥١،٤٢ قبل الميلاد "أوبورج Aubourg وكوفيل عام ١٩٩٨، ٧٦٧" ربما كان القصد منها تخليد ذكرى أبيها ولا شك أنه كان مقصوداً منها أن تجعلها "هى" تبدو وريثته وليس أخويها اللذين دخلت معهما فى صراع قوى للسيطرة على البلاد "هوب ٢٠٠١ Hub، ٧٠٥ وما بعدها". ومن المحتمل أن تكون هذه المعابد قد افتتحت فى الثامن والعشرين من ديسمبر سنة ٤٧ قبل الميلاد والسادس والعشرين من كيهك عندما ظهر البدر وهو التجلي السماوى لأوزيريس فى إكتماله فوق منتصف سطح المعبد تماماً وهو أمر نادر الحدوث جدا "أو بورج وكوفيل ١٩٩٨، ٧٧٠-٢" .

لا تركِّزهذه المعابد الستة فقط فى مكان واحد موقع الاحتفال (باليونانية mysterion) بعث أوزيريس لكنها أيضا تسجِّل كل خطوة فى العملية فى نص هيروغليفى طويل وجد فى المعبد الأول وأيضًا فى نصوص وصور جدران تلك المعابد. وتوحى هذه السجلات بأن معظم الأحداث فى عيد كيهك كان يتم الاحتفال بها هنا سرًا حتى موكب سوكر والذى كان يسير فى استعراض بين المعابد تبعا لدوران القمر circuit of the moon فى اتجاه عكس عقارب الساعة "كوفيل ١٩٨٨ ". وهى تمدنا أيضا بتفصيلات عن صنع تماثيل أوزيريس- والتى لا تمدنا بها مادة طيبة - Theban material وتذكِّرنا بالطرق المستخدمة فى صنع تماثيل أوزيريس فى بردية سولت.

وطبقا للنص الرئيسى، على الرغم من أن سر أوزيريس The Mystery of Osiris يتم الاحتفال به فى مدن مصر الست عشرة حيث وجدت اجزاء جثته التى مزقها ست إلا أن الاحتفال كان يتم فى كل مدينة بشكل مختلف "شاسينا Chassinat 1966، ٧٧-٩٨؛ كوفيل ١٩٩٧ج، ١٤ وما بعدها". وهذا شئ يجب ان

نضعه فى الذهن ونحن نحاول بناء صورة عامة عن هذه الطقوس مستخدمين مواد من أماكن وتواريخ مختلفة. وتقول السجلات التى تمدنا بها معابد دندرة أن العيد يبدأ فى اليوم الثانى عشر من الشهر عندما يبدأ العمل فى أول موديل من موديلى التمثال. ويصنع الموديل- وهو من الشعير والرمل- عن طريق وضع هذه المواد فى نصفى قالب على شكل أوزيريس وسقيه لمدة اثنى عشر يوماً من الثانى عشر إلى الواحد والعشرين من الشهر. يتم بعد هذا توصيل نصفى القالب بعضهما ببعض بالصمغ والجريد لصنع تمثال يسمى خنتامنتيو khentamentiyu "كوفيل ١٩٩٧ج، ١٤" . وفى اليوم الرابع عشر تبدأ الاستعدادات لصنع تمثال يشبه سوكر. وكان هذا يتكون من سحق مواد معدنية وحجر ثمين وخلطها بمواد عطرية متنوعة وضرب ومزج الخليط بالتراب والماء والبلح المسحوق وتشكيله على صورة بيضة. ويحتفظ بالبيضة رطبة ليومين قبل كبسها pressed فى قالب سوكر الذى كان يشبه تماما قالب خنامنتيو. وبعد ذلك بثلاثة أيام فى اليوم التاسع عشر كان يتم إخراج الأشكال shapes من القوالب وتجفيفها ولصقها بعضها ببعض بمرهم معد من قبل مصنوع من القار bitumen. وما بين اليوم الواحد والعشرين والثالث والعشرين يتم تجفيف كلا التمثالين وطلاؤهما وتحنيطهما. وفى اليوم الرابع والعشرين كانا يوضعان فى "المقبرة العليا" "كوفيل ١٩٩٠، ٨٠" والتى كانت تعرف فى دندرة بكوتين niches فى المعبد الغربى الثانى ليحلا محل التمثالين الموجودين من السنة السابقة واللذين يتم إعادة تغليفهما ووضعهما فى نعشين مصغرين.

وكما كان يحدث فى طيبة، كان هناك إبحار لأوزيريس على البحيرة المقدسة فى ليلة الخامس والعشرين. كان موكب سوكر يجرى فى الفجر فى اليوم السادس والعشرين عندما كان الإله - يصحبه جميع كهنة المعابد فى مصر العليا والسفلي على الأقل نظريا - يخرج من المعابد الغربية- وربما بعد موكب شعبي

إلى معبد محلى لحورس- ويعود إلى الفناء المفتوح أمامها. هناك تلمس الشمس أوزيريس - سوكر وتطير روحه على شكل طائر إلى السماء. وفى اليوم الثامن والعشرين كان يحتفل بانطلاقه الكبير. وفى صباح اليوم الثلاثين وآخر يوم فى الشهر كان عامود الجد - Djed وهو رمز أوزيريس الذى ناقشناه بأعلى- يرفع "كوفيل ١٩٩٧ج، ٢٤ " . وأخيرا فى الساعة التاسعة من الليلة كانت بقايا التماثيل من العام السابق تؤخذ إلى الجبانة المقدسة حيث تدفن سرا لحمايتها من سلب ست لها "المرجع السابق، ٢٦" .

وعلى الرغم من أن سجلات سر أوزيريس فى دندرة أكثر وفرة من سجلاته فى أماكن أخرى يجب أن ننتبه إلى أنها تبيِّن عملية دائمة التطور والتبلور. كما أنها تبدو راسخة فى تقاليد النصوص الطقسية السحرية مثل "بردية سولت". إن النص الرئيسى فى المعبد الأول هو أيضا مصوَّر وبه أشكال تبين القوالب ويمتلئ بشروح عليمة وتفسير للكلمات على الرغم من عدم وجود الشرح الميثولوجى الموجود فى "بردية سولت". إن الإرشادات لصنع تمثال سوكر تشبه إلى حد كبير تلك الموجودة بالنسبة لتمثال أوزيريس فى المستند الأسبق مع إضافة تعقيد complication هو أن المادة يجب أن تقاس وتصب فى أوعية على شكل أجزاء جسم أوزيريس. وهذا يوضح إحدى الخصائص المدهشة لهذه العروض التى سبق أن لاحظناها وهى أنها تجسِّد وتقوم بتمثيل صور أدبية وبصرية.

ويتصل بهذا توزيع الممثلين فى السر mystery. وتصنع التماثيل بواسطة شنتى (ت)(T) Shenty وهو شكل يمثل إيزيس الأرملة فى منزلها. وطبقا لنص السر فهى توضع مستقيمة upright وعارية على سرير "كوفيل ١٩٩٧ج، ٣٤" وتبيِّن النقوش البارزة فى المعبد الثانى تمثالى إيزيس ونفتيس مرتديتين ملابسهما وهما منحنيتين على سرير عليه رأس أسد تصبان المكونات حسب

النسب المقررة بواسطة موازين يساعدهما الإلهان الخالقان بتاح Ptah وخنوم Khnum "كوفيل ١٩٩٧ب، اللوحات ٣٩-٤٢". يكمل هذه المشاهد كلام منهما وكذلك من الملك والآلهة الآخرين الموجودين . وترجع صورة السرير إلى فكرة إعادة إحياء النفس جنسيا sexual self- regeneration المشار إليها فى الفصل ٢ وكذلك إلى الأسطورة حول كيف حملت إيزيس بحورس بعد إحياء أوزيريس. وعلى الرغم من إمكانية تمثيل هذا المشهد فربما استخدمت تماثيل صغيرة لتمثل كل أو بعض الشخصيات. وكان تحنيط التماثيل وطقس فتح الفم يتطلبان اشتراك كهنة سم والكهنة المرتِّلين وآخرين يرتبطون بالمشهد "كوفيل ١٩٩٧د، ٢٢٩-٢١". بالمثل كان كاهن الفكتى fekety والذى يظهر أيضا فى "بردية سولت" هو الذى يكبس presses خليط البيضة داخل قوالب سوكر. وهو يجلس مرتديا جلد نمر وعلى رأسه خصلة شعر مصنوعة من اللازورد على كرسى أمام ممثل أو صورة لنت Nutأو أوزيريس مع زهرية بداخلها البيضة بين يديه قائلاً "أنا حورس الذى يأتى إليك، ابنها القوية. أحضر إليك هذه الأشياء أشياء أبى" ويضع الزهرية على ركبتيها قبل ان يأخذها ثانية ويضع المحتويات داخل القوالب "كوفيل ١٩٩٧ج، ٢٦" .

وهناك حادث آخر أثناء العيد كان يشترك فيه – كما هو واضح – مجموعة من المُمثلين هو "سهر الساعة" Hour Watch وهو سهر ٢٤ ساعة يحدث أثناء تحنيط التماثيل فى الثالث والعشرين والرابع والعشرين من الشهر. وتوجد أكثر المناظر تفصيلا لهذا فى معابد إيزيس فى فيلة Philae وحورس فى إدفو وفى المعبد الشرقي الثانى فى دندرة "يونكر ١٩١١" . فى كل ساعة يقوم على خدمة إيزيس آلهة مختلفون وأرواح حامية بالإضافة إلى كهنة هم نتشر hem netcher وسم و wer maaw الشمسيون الذين يقدمون البخور والمراهم ويريقون السوائل. بالإضافة إلى ذلك، يقوم الكاهن المرتِّل بقراءة النصوص. وعلى الرغم من انه لا

يمكن التأكد مما إذا كانت الآلهة والأرواح ممثلة بواسطة الممثلين أو الصور ففى دندرة يتم تحديد أن تلعب دوري الحدأتين الكبيرتين أو الندابات ثمانى نساء مختلفات:

> تدخل الحدأتان وتندبان فى المعبد، امرأتان فى كل مرة، ثمان نساء فى المجموع يقمن بالتطهير الذى هو منوط بهن. ويقفن داخل باب فناء التجمع الإلهي divine assembly "كوفيل ١٩٩٧ج ، ٦٩" .

وفى بعض المشاهد تتكلم النساء ولا شك أنهم كانوا يغنون ترانيم جنائزية مثل تلك المحتفظ بها فى "بردية برمنر- ريند" والمستندات المشابهة. وهم يظهرون أيضًا وهم يدقون على طبول يدوية "كوفيل ١٩٩٧ب، لوحة ٤٩ " . وبما أن السهر كان يحدث فى المعبد فى دندرة حيث توجد النقوش البارزة عنه على الجدران فإن صورة الآلهة الحامية المحفورة على إفريز حول الحائط ربما كانت تكفى لاستدعاء اشتراكهم . كان يمكن للكهنة والنساء فى أربع نوبات shifts أن يكونوا حاضرين فعلا "يونكر١٩١١، ٦-٧" .

وكان من بين الأنشطة الأخرى الكثيرة المرتبطة بهذا العيد إبحار أربعة وثلاثين قاربًا مصغرًا عليها صور الآلهة فى الساعة الثامنة من اليوم وكانت تحمل ٣٦٥ مصباحاً واحداً لكل يوم من أيام السنة "كوفيل ١٩٩٧ج، ٢٢" .

هذا النشاط - والذى لا شك كان يحدث على البحيرة المقدسة في المعبد- قد يكون مفتوحًا أمام اشتراك أعرض. فهو يوحى بعلاقة بانقلاب الشمس Solstice والذى كان يحتفل به حوالي مثل هذا الوقت. وكان يحتفل أيضا بـ "عيد فتح المنزل" بين السادس عشر والرابع والعشرين "المرجع نفسه" . إن المقارنة بالطقس

الذى يحمل نفس الاسم في "بردية سولت" توحى بأنه كان يشير بالتأكيد إلى نقل التماثيل القديمة من المعبد وإحلال التماثيل الجديدة محلها ولكنه يبدو أنه كان موكبا شعبياً كان فيه تمثال لأوزيريس يدور حول المعبد والجبانة والريف مقدماً مشهداً شعبيا مثيراً واحتفالاً في نفس وقت تمثيل السر. وممكن أيضا أن يكون لموكب سوكر ورفع عامود "جد" جانب شعبى كما كان فى الأزمنة الأبكر لأنهما كانا يمثلان قمم الشهر العاطفية والطقسية. ومع هذا- وطبقا لكوفيل - كان عامود "جد" يرفع في الفناء الأمامى للسطح "كوفيل ١٩٩٧، ٢٢٤".

ومن المثير أيضا الخصوصية البالغة لموقع "أسرار دندرة" . كان كل من المعابد الستة مصمما لنشاط مختلف كما يدل على ذلك التزيين على حوائطها. بعد المعبد الأول- وهو فناء مفتوح احتوى النص الرئيسى مع صور لموكب سوكر وطقوس استعطاف متصلة به- كان المعبد الثانى حيث كانت القوالب تصنع. وكان يشغل أحد الجدران تماما رسم لـ "الحديقة" أو مائدة الحياة حيث كان تمثال الشعير والرمل يترك لينبت تحيط به الآلهة والأرواح الحامية بما فيها السبعة والسبعون الذين يظهرون في مقبرة أوزيريس بالكرنك. ويوجد على الحائط رسمان للسماء واحد في الليل حيث كانت التماثيل تصنع وواحد في أثناء النهار. وتظهر سماء الليل وهي منطقة نفوذ أوزيريس القمرى lunar على شكل دائرة بروج zodiac على النظام الإغريقى البابلى Babylonian . وتمكننا مواقع النجوم والكواكب من أن نحدد تواريخ هذه المعابد. و"على اليسار هناك صورة تقليدية لنت Nut وهى تلد الشمس التى تمثل النهار، وكما في "بردية سولت" هدف هذا الطقس هو استيعاب assimilation رع وأوزيريس لبعضهما البعض. ويمتلئ المعبد الشرقى الثالث بصور حامية. والسقف مدهش جداً. ويوجد بين التصميمين السماويين المتشابهين "منور" skylight عليه صورة أوزيريس

مضطجعاً على سريره في كل من الجوانب الأربعة، هذا في المكان الذى وضع فيه القالب الذى نثرت فيه البذور لكى تنبت . "كوفيل ١٩٩٧أ، ٧٠-٤". والمعبد الغربى الثالث المواجه له به مشاهد تحنيط على جداره وكان فى المكان الذى غلّفت فيه التماثيل. وكان في المعبد الغربى الثانى كوتان niches توضع فيهما التماثيل حتى السنة التالية بعد تغليفها. وكانت هذه المعابد الثلاثة الأخيرة مزينة أيضا بصور للأرواح الحامية وبعث أزويريس على سريره وهو حادث نباتي وجنسى كلاهما. وكان المعبد الأخير في الجانب الغربى هو الفناء المفتوح حيث كان تمثال سوكر يتعرض لأشعة الشمس ويعاد إلى الحياة قبل أن يؤخذ فى الموكب "كوفيل ١٩٨٨، ٣١-٢".

وقد استغلت معظم المعابد المصرية الباقية المواقع لأغراض متنوعة مثلما حدث في معبد آمون بالكرنك. إن من غير المعتاد جدًا أن نرى مثل هذا التجهيز المخصص لغرض معيَّن مما يوحى بأن من الممكن أن كانت له وظيفة أدائية بالإضافة إلى الوظيفة المكانية.

جنازات العجل أبيس

العمل الثانى الذى سندرسه - وهو P.Vindobonensis (Vienna) 3873 يعطي بيانات مفصلة وإن لم تكن كاملة عن كيف تحنّط العجل المقدس آبيس من منف والذى يعتقد الآن أن ذلك يرجع إلى أوائل القرن الثانى قبل الميلاد "فوس Vos ١٩٩٣، ١-١٦، ٤٢". هذا بالتأكيد هو إن عملى أكثر منه درامى؟ تتضمن إجابة هذا السؤال نظرة أوسع إلى عبادة هذا الإله وهى عبادة ترجع إلى أقدم فترة فى التاريخ المصرى لكنها حققت أكبر ازدهار لها فى الفترة اللاحقة.

وكما لاحظنا في فصل ٢ هناك ما يشهد على العجل أبيس منذ بداية الأسرة الأولى مباشرة فى احتفال كان يجرى فيه حول جدران مدينة منف. من الواضح أن الملك كان يقوده بنفسه. وعلى الرغم من أنه يمكن القول إن هذا الحادث كان متصلا بكلا التتويج وعيد السد إلا أن من الواضح أنه كان متصلاً اتصالاٍ وثيقاً بالملكية. ليس هناك – مع ذلك– دليل على عبادة هذه الحيوانات أو دفنها قبل حكم أمنحوتب الثالث حيث بدأ ت بقاياها تدفن فى أبعد أماكن في جبانة منف فى شمال غرب الهرم المدرج step pyramid "دودسون Dodson ١٩٩٥". منذ حكم رمسيس الثاني وما بعده كان آبيس يوضع فى مقبرته الخاصة كاملة التجهيز "فركوتر Vercouter ١٩٧٢، ٣٤١". وفي خلال المملكة الجديدة كلها يمكننا أيضا أن نشهد نمو تكريس الناس العاديين لهذا الإله الذى أصبح ينظر إليه كتجسيد لأرواح بتاح ورع وحورس وأوزيريس.

كانت عبادة الثور الحى ذات مغزى اجتماعى كبير بشكل واضح. وتصف بردية اللوفر ٣١٧٦ جرية بأنه "مدهش" dazzling بارجيه ١٩٦٢، ٥" . ربما ولَّد هذا المنظر ذلك النوع من التجارب الدينية التى تم التعبير عنها في نصوص العبادة في المملكة الجديدة. ويصف الرحالة اليونانيون مثل ديودورس سيكولوس Diodorus Siculus الذى زار مصر في منتصف القرن الأول قبل الميلاد أنشطته المتعلقة بالوحى oracular activities والتى – مع ذلك– لم تكن تحدث أثناء الموكب إنما في فنائه الخاص داخل معبد بتاح في منف. ويضيف ديودورس أيضا بالتفصيل كيف كان يتم اختيار تجسيد incarnation جديد للإله طبقا لعلاماته markings الخاصة "أولد فاذر Old Father ١٩٣٣، ٢٩٠-٥". إن قتل أبيس – مع حيوانات مقدسة أخرى– بواسطة الغزاة الأجانب كان موتيفة motif شائعة تتكرر فى الأدب المصرى اللاحق والتقارير اليونانية.

ومع هذا - فـحـيـاة أبيس تركت آثارا traces أقل من مـوته. شـيَّـد خمعواسKhaemwase وهو إبن ورع لرمسيس الثانى "جمعه Gomaa ١٩٧٣، ٣٩-٤٧، الأقبية الأصغر lesser vaults والتى كانت تتكون من أنفاق تحت الأرض نحتت cut منها غرف الدفن الفردية individual burial chambers . كان من المعتاد بشكل واضح أنه بعد تشميع الحجرة من أجل المتعبدين وخاصة المشتركين فى جنازة العجل أن توضع صلايات على الحائط عليها نقوش تطلب شفاعة الإله فى الحياة الأخرى. وكان هذا الإجراء يستمر فى "الأقبية الأكبر greater vaults وهى امتداد للمقبرة وهي تمثل - مع تابوته الحجرى الجرانيتى الضخم "فيركوتر Vercouter ١٩٧٢، ٣٤٤-٥" جاذبية كبرى للسياح اليوم كما كانت في الزمن القديم على الرغم طبعا من اختلاف الأسباب. هذه المقبرة الكبيرة والمسماة كم Kem فى اللغة المصرية- والتى كانت تستخدم ما بين حكم بسمتك الثانى Psamtic II من الأسرة ٢٦ والغزو الرومانى- كانت تسمى باليونانية (باسم الإله أوزيريس - أبيس أو سرابيس Serapis). السرابايون The Serapaion أو باللاتينية السرابيوم The Serapeum "فيركوتر ١٩٧٢، ٣٤١-٢ ؛ راى Ray ١٩٧٢، ٦٩٩-٧٠٠". وعلى الرغم من أن السرابيوم موقع مبهر فى حد ذاته فإن أكثر الأشياء التى توجد هناك قيمة - من وجهة نظرنا- هى صلايات التكريس dedicatory والتى يرجع تاريخها على امتداد الزمن من الأسرة الثانية والعشرين إلى نهاية الفترة البطلمية. فهى تكشف لنا عن احتفال موكبى متقن وعما سبقه من هذه الاحتفالات والتى كانت تتطلب اشتراك ليس فقط طبقة الصفوة ولكن المجتمع ككل وحتى الأجانب "فركوتر ١٩٧٢، ٣٤١-٦".

إن الصلايات التى يرجع تاريخها إلى ما بين الأسرتين الثانية والعشرين والسابعة والعشرين تكشف لنا عن ممارسات لا تتضمن فقط استعراضاً شعبياً

للعواطف لكنها تسجل أيضا أولى ممارسات الزهد ascetic practises المعروفة فى عالم البحر الأبيض المتوسط. وكانت هذه الممارسات تتصل بشكل حميم بعملية التحنيط الفعلى. في أثناء الأيام الثلاثة الأولى التى يكون فيها الجسد فى دار التحنيط كان عبدة أبيس يصومون صيامًا كاملاً. وفي اليوم الرابع كانوا يفطرون لكى يعيشوا على الخبز والخضروات في الأيام السبعة والستين التالية والتى يلحقون فى آخرها بالموكب الجنائزى الكبير إلى المقبرة. وكان هذا الحرمان لا يتم تحمله في البيت لكن فى الخارج فى سهر كان يستمر يوما وليلة "فركوتر ١٩٦٢، XIII- Xiv، ٢٩-٣١؛ فوس ١٩٩٣، 34 .31n". ويوحي هذا الحدث بمعادل من الحياة الحقيقية لـ "سهر الساعة" Hour Watch الذى كان يتم في عيد كيهك لكنه معادل ينخرط فيه المشاهدون أكثر من شهرين بدلاً من يوم مكون من أربعة وعشرين ساعة. وكانوا يقضون وقتهم جالسين على الأرض يندبون قدر الإله لا شك وهم يضربون ويمزقون أنفسهم فى إيماءات تقليدية للحداد. وهم لا يستحمون أو يعتنون بأنفسهم بالطريقة المعتادة "فركوتر ١٩٦٢، ٢٨-٣٠, ٥٠". وحتى لو كان على المعزين - والذين كان من بينهم الملك القادم بسمتك الثالث Psamtik III فركوتر ١٩٦٢، ٢٧-٩. فيبدو أنهم كانوا يرتدون فقط ملابس خفيفة خاصة "فركوتر ١٩٦٢، ٢٩" أن يتحملوا برد الشتاء ولم يكن الحداد على أبيس أمرا يتصل بالصفوة. فى صلايات من حكم أحمس الثانى Amasis يقول نفر إيب رع Neferibre صديق الملك :" لبست كرجل فقير بين أناس ليسوا ذوى شأن ..... عندما نزل الإله إلى سفينته كنت أمامها أندب مع الفقراء "فركوتر ١٩٦٢، ٥٠-١، ٥٢، ٥٤-٥". وعلى الرغم من أن الكهنة والمسئولين الكبار هم فقط الذين كانوا يستطيعون أن يتركوا لنا هذه السجلات التكريسية فمن الواضح أن كان هناك حداد عام على أبيس . وربما كان يوم الموكب الجنائزى عطلة قومية.

دعنا نعود إلى عملية التحنيط. تخبرنا "بردية فيينا" أنه بصرف النظر عن بعض التعديلات اللوجستية logistical والتي ترجع أساساً إلى حجم أبيس فقد كان التعامل معه يتم بعد موته كإنسان مصرى وإن كان إنساناً من الصفوة "فوس ١٩٩٣، ٣٤-٦، ١٢٣-٤". ويخبرنا هيرودوت Herodotus الرحالة اليونانى الذى زار مصر في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أنه فى أغلى عمليات التحنيط كانت الأحشاء تنزع من الجسد وكانت التجاويف تنظف بنبيذ النخيل والتوابل ثم تجفف بالنطرون - وهو مادة تنشأ بشكل طبيعى وتتكون من كربونات الصوديوم والسلفات والكلوريدات ولها خصائص تجفيفية قوية - قبل لفه في ضمادات من التيل المصمغ "سلينكور Selincourt ١٩٧٢، ١١٥؛ إكرام ودودسون ١٩٩٧، ١٠٤". ومن الجدير بالملاحظة أنه بصرف النظر عن وصف هيرودوت وأوصاف الكتاب اليونانيين الآخرين ليس هناك وصف واضح للعملية في غير هذه البردية "سبنسر ١٩٧٢، ٦١١". وربما يكون سبب ذلك أن العملية هى حرفة تنتقل فقط داخل مهنة التحنيط لكن من المحتمل أيضاً على ضوء ما تخبرنا به "بردية فيينا" أنه كان ينظر إليها كواحدة من أقوى الممارسات الطقسية السرية، حقاً، إنها الممارسة التي كانت تعيد المتوفى إلي الحياة من خلال توحده مع أوزيريس. ومما لا يدعو للدهشة أن الكاهن المسئول عن العملية هو الهرى سشتا الذى هو "فوق الأسرار" مثل مالك الصندوق السحرى الذى يحتوى على "بردية الرامسيوم" "فوس ١٩٩٣، 33.37n؛ رتنر ١٩٩٣، ٢٣١-٢".

ولسوء الحظ لا تقدم بردية فيينا وصفاً متماسكاً للعملية لكنها تتكون فقط من ملاحظات من مصادر مختلفة وليست حسب ترتيب معين. فى المنتصف تماما نجد تعليمات لنقل العجل أبيس من مربطه في المعبد بجوار الباب الغربى لكى يؤخذ إلى خيمة على السطح بالقرب من قصر الاحتفالات الملكى. من

الواضح أن هذه الخيمة هى إلا يبو ibu أو خيمة التطهير حيث كان الجسد يغسل قبل أن يؤخذ إلى الوابت wabet أودار التحنيط "فوس ١٩٩٢، ٢١-٢، ١٥٠"؛ (أنظر أيضاً بأعلى فصل ٢). ففى مستندنا ليس هناك وصف واضح لعملية نزع الأحشاء ولكن هناك مواصفات ومقاسات measurements لعدد كبير جداً من الأوعية الفخارية والنحاسية بالإضافة إلى آلات نحاسية كان عليها أن تنظف باستمرار . وقد لاحظ ر.ل. فوس الذى وضع دراسة عن "بردية فيينا" تشابهها مع تلك التى وجدت بالقرب من مكان دفن بوخيس Buchis المحتفظ به جيدا وهو الثور المقدس فى مونتو Montu بالقرب من طيبة. ورأى أنها كانت تستخدم فى هذا الجزء من العملية "فوس ١٩٩٢، ٣٥-٥٣٦-٦، ٩٢، ١٢٢- ٤-١٦٩".

ويجب أن نتذكر أن العنف مع الموتى- الأوزيريس The Osiris بينما كان ضروريا كان ينظر إليه على أنه فعل غير محظوظ وغير نظيف و - مثل موته - كان نادراً ما يتم ذكره. ويعطينا ديودوروس من صقلية Diodorus of Sicily لمحة مبهرة لدراما التحنيط هذه:

"ثم يقوم الشخص الذى يطلقون عليه اسم "المقطع" The slitter بقطع اللحم، كما يقضى القانون، بحجر إثيوبى Ethiopian ثم ينطلق جريًا على الفور بينما ينطلق الحاضرون وراءه يرشقونه بالحجارة ويصبون عليه اللعنات ويحاولون - كما لو كانوا يريدون أن يلقوا بالتدنيس على رأسه لأن - فى أعينهم - كل شخص يستخدم العنف ضد جسد رجل من نفس القبيلة أو - يجرحه أو - بصفة امة- يسبب له اى أذى هو موضع كره عام "أولدفازر ١٩٣٣، ٣١٠-١١".

وقد قيل أن هذا العرض يعيد تقديم قتل أوزيريس بواسطة ست وبهذا يزيد من قوة الاندماج بين المتوفَّى وهذا الإله. ويبدو أيضاً أنه كانت هناك مجموعة من الكهنة مسئولة عن هذه العملية مختلفة تماما عما فى الجزء اللاحق والذي هوأفضل توثيقاً "فوس ١٩٩٢، ١٨٥-٦، ١٩٨".

وبعد أن تنزع أحشاء الإله ويجفَّف ينقل من ما يسمى حجرة الجزارة the butchering room إلى حجرة اللف The wrapping room "فوس ١٩٩٣، ٣٢-٦". وبينما يدخل الهيرى سشتا والكهنة المرتِّلون الأربعة الذين يساعدونه إلي غرفة اللف يطلق النائحون على أبيس صرخة عويل عظيمة "فوس ١٩٩٣، ٣٧، ٤٣، ٧٣". وقد تم التعرف على دار تحنيط أبيس الفعلية عند الركن الجنوبى الغربى من موقع معبد بتاح في منف. ويبدو أن هذا البناء- والذى بقى منه الأجزاء السفلى من الجدران والأساسات foundations - كان يستخدم منذ الأسرة الثانية والعشرين وحتي الحقبة الرومانية. وتشهد الكتابات - ومعظمها يونانية- على الحوائط الخارجية على وجود القائمين بالسهر وموائد التحنيط الكبيرة المصنوعة من الحجر الجيرى عليها رءوس أسود باقية فى مكانها "جونز Jones وميلوارد جونز Milward Jones ١٩٨٢؛ ١٩٨٣، ٣١-٣؛ ١٩٨٨.

كان أبيس يلف باللفائف ويدهن بالمراهم بواسطة الهرى سشتا ومساعديه ويسمون "أصدقاء" كما في الاحتفالات الملكية العتيقة وفتح الفم "فوس ١٩٩٣، ٣٥-٦، ٤٧". ويثبَّت إلي لوح به سته عشر ة ملزماً clamps باستخدام طريقة متقنة للتضميد لكى تثبته في وضع ساجد مستقيم وساقاه الخلفيتان ممدودتان مثل ساقى أبى الهول "فوس ١٩٩٣، ٤٩-٥٠، ١٣٢-٤". كان من الممكن أن تظل

هذه التفصيلات مجهولة بالنسبة لقارئ اليوم لولا اكتشاف مومياوات العجل بوخيس فى طيبة موند MOND وما يرز Myers ١٩٣٤أ، ٥٨-٦١؛ ١٩٣٤ج، اللوحتان ٣٤-٥، ١٦٢-٥. ولم يحتفظ بالحوار فى هذا النص. وعلى الرغم من أن الهيرى سشتا يقوم بأهم العمليات مثل تحنيط الرأس ومحاجر العيون -sock eye ets "فوس ١٩٩٣، ٤٥-٨، ٦٣-٥، ٦٦-٧، ٩٢ ، ١٠٥". فهناك القليل مما يدل على أن هذا هو أكثر قليلاً من عملية فنية technical. ويعالج هذا النقص بواسطة مستند لاحق هو "طقس التحنيط" the Embalming Ritual

وهو نص معروف من نسختين من القرن الأول الميلاد "سونرون ١٩٥٠، x- vii iv - ". يقدم هذا المستند الصلوات والأدعية التي تصاحب تحنيط كل جزء من الجسم. وكثير منها يشبه فتح الفم فى أن المراهم والتمائم amulets تقدّم إلى المتوفّى كما لو كانت تقدّم إليه عين حورس. وعندما يصبح اللف كاملاً كانوا ينزلون بأبيس فى تابوت ويخرج كاهن ويمزق قطعه من القماش. وعند هذه الإشارة ينطلق المؤمنون المجتمعون فى صيحات حزن عظيمة فوس" ١٩٩٣، ٣٠-١، ١٤٤".

وفي اليوم التاسع والستين كان عدد من الاحتفالات الفخمة يتم وكانت تتمركز حول "إبحار" مثل ابحار أوزيريس في شهر كيهك. كان النعش يؤخذ على سفينة موكبية تصحب إيزيس ونفتيس إلى "بحيرة الملك" حيث توضع على كومة من الرمل النقى على ضفة النهر. ثم يدخل كاهنان إلى قارب على البحيرة ويقرآن تسعة كتب تعيد تقديم صراع وانتصار أوزيريس متضمنة الإطاحة بأبيب والمحفوظة في "بردية برمنر ريند". وبعد ذلك يؤخذ الإله إلى خيمة تطهير مقامة على شاطئ البحيرة. كان يدخل عن طريق المدخل الغربى وبعد أداء طقس فتح

الفم يخرج من المدخل الشرقى لاغيًا بذلك موته. بعد ذلك كان الكهنة يعيدون الإله إلى دار التحنيط ويلقون بطوبة على العتبة لكى يبّينوا أنه ولد من جديد (كانت النساء المصريات عادة تلدن وهن جالسات على الطوب). بعد ذلك يكون أبيس مستعدًا لدفنه في اليوم السبعين وتنتهى البردية "فوس ١٩٩٣، ٤٠-١، ٥٠-٢، ١٥٧-٦٨".

وتوثّق مجموعة من البرديات الإغريقية بالقرب من موقع السيرابيوم شابتين لعبتا فعلا دورى الإلهتين (الحدأتين) في جنازة عجل أبيس مات سنة ١٦٤ قبل الميلاد. لقد ظهرتا في السوق فى أوائل القرن التاسع عشر. وكان الأرشيف موضع الحديث ينتمى إلى Ptolemaios إبن جلوكيوس Glaukios وهو رجل كان يعيش في منطقة جبانة منف لأنه أخذ بواسطة الإله Thompson ١٩٨٨، ٨٨، ٩١، ٢١ت - ١٤".

من الواضح أنه قابل البنتين عن طريق صديق مصرى كان يشاركه الغرفة . وقد ساعد Ptolemaios في أن يمثلهما في النظام الإغريقى القانونى كاتبًا الخطابات نيابة عنها عندما هدد نزاع مع أمهما أن يحرمها من ميراثهما ومن الأجر الذى كان يمنح لهما عن وظيفتهما كحدأتين "طومسون ١٩٨٨، ٢٣٢-٤٥، ٢٥٣-٦٥". ومن الواضح أنهما كانتا عضوتين في الطبقات مالكة الثروة، كانت Taous و Thauer أيضا توامين ومن المحتمل أن تكونا متشابهتين تماما . إن الإشارة إليهما بهذه الطريقة دائما تقريبا فى أرشيف ptolemaios تبيّن أن شهرتهما وبلا شك دورهما في مآتم أبيس يرجعان إلى كونهما من غرائب الطبيعة Freaks of nature . إن الغموض الخاص الذى يحيط بالتوأم موثق في الثقافة المصرية كما في الثقافات في الأماكن الأخرى "بينز Baines ١٩٨٥".

تقول لنا الوثائق أن حضورهما كان مطلوبا في قلب المدينة عند تحنيط أبيس في الاحتفالات (وهذا غير مذكور في بردية فيينا) التى يمكن أن ترتبط بالإبحار في اليوم التاسع والستين وكذلك في موكب الجنازة نفسه. وكان يتم الاحتفاظ بالتوأم بعد الجنازة لتقديم التضحيات لأبيس لصالح البيت الملكى وكان أجرها يدفع لها فوراً بحصص كاملة Full rations "طومسون ١٩٨٨، ٢٣٥-٩".

إن أفضل توثيق للموكب الجنائزي لأبيس هو ذلك الموجود على النصب الحجرية المكرسة في الحقبة المتوسطة الثالثة والمتأخرة. وتخبرنا هذه المصادر أن تابوت الملك بالغ الثقل كان يتم جره بواسطة أكبر الموظفين في المملكة تمامًا كما كان يحدث فى الجنازة الفعلية "فركوتر ١٩٦٢، xii-xiv، فوس ١٩٩٣، ١٦٤-٥". كما كانت الأقسام الحربية تدخل في هذا النشاط كما كانت تدخل عند نقل جسد الملك في المملكة الجديدة "فركوتر ١٩٦٢، ٦٠-١؛ ١٩٧٢، ٢٤٠"؛ (أنظر بأعلى فصل ٤). وعلى الرغم من أن مثل هذا الواجب يعود إلى الأزمنة الأقدم فإن هذه النصوص تقدم فكرة العبادة الشخصية لإله بالمقارنة بالملك وتوقع أنه سيقوم بالشفاعة لكي يمدهم بالحياة الأبدية في المستقبل. إن عبادة أبيس تخطت حتي حدود مصر. وقد أعلن داريوس الأول Darius I الفارسى أنه أحبه أكثر من أى ملك آخر "شاسينا ١٩٠١، ٧٧-٨". ويصف موظف رسمى مصرى تحت حكم الفرس كيف كان المطلوب جباية الضرائب من جميع أرجاء المملكة لتمويل المآتم الفخمة "فوكرتر ١٩٦٢، ٦٠-٦".

إن تحنيط ودفن أبيس مع إعداد الضريح - والذى كان يستهلك كميات ضخمة من المواد النادرة وآلافًا كثيرة من ساعات عمل الأشخاص- كان أكثر العروض الشعبية الكثيرة القائمة على الاستهلاك البارز تكلفة. وطبقا لديودورس

لم يكن المسئول عن دفن أبيس فى حكم بطليموس الأول Ptolemy I يستطيع أن يفى بالتكاليف والتي كان يغطيها الملك- وكانت مبلغاً أكبر من خمسين طالنت "أولد فاذرز ١٩٣٣، ٢٩٠-١" ويعادل ملايين الدولارات الأمريكية.

ويأتى المزيد من التفصيلات عن موكب أبيس من الأدلة الأركيولوجية التى يرجع تاريخها إلى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد. وكان نختنبو الأول - والذى تعهد بتجديد كل الأماكن المقدسة فى البلاد مسئولاً عن بناء طريق الإله المقدس. وكان هذا يمتد عبر كيلو مترين من الوادي إلى مقبرة أبيس وكان مرصوفاً بالحجارة، ومصفوفاً على جانبيه أربعمائة تمثال أبى الهول بالصورة الملكية "سميث ١٩٧٤، ١٤". وفى الطرف الآخر من طريق الإله (بالإغريقية dromos) كان الملك يبنى معبداً صغيراً للاحتفال بالطقوس الجنائزية (سميث ١٩٨٦، ٤-٨-١٩). إن كثيراً من المباني الصغيرة من الحجر أو الطوب والتى كانت تقع على طول هذا الطريق قد كشف عنها أوجست ماريت Auguste Mariette فى القرن التاسع عشر ولكن القليل منها كان مسجَّلاً باستثناء معبد حجري صغير يحتوى على تمثال للثور. وقد وجد هذا فى مُتنزه حجري عريض عند نهاية طريق الموكب مباشرة "لوير Lauer وبيكار Picard 1955، ١-٢٧".

ويمدنا بفكرة ما عما كان يحدث فى الخدمة نمشٌ على تابوت حجري لدجيهو وهو شخص" كان يرقص فى العيد الأبدي" عند مقبرة كل من أبيس ومنفيس Mnevis الثور المقدس فى هيلوبوليس عبر النهر. و"كما يوضح النص والصور على تابوته الفخم كان دهيجو قزماً. ومن المملكة القديمة كان يعتقد أن الأقزام مشتركون بالأداء فى "رقصات الآلهة" ويعتقد أن شبههم بالأطفال حديثى الولادة كان يساعد فى البعث. ومثل التوأم كان ديجيهو من عجائب الطبيعة وكان يكافأ

مكافأة مجزية فى كل من الحياة والموت عن طريق مساعي راعيه الأرستقراطي Tjaiharpta والذى كان بلا شك مسئولاً عن إعطائه دوراً فى الاحتفال وأيضاً مكانا فى مقبرته الخاصة "بينز ١٩٩٢ ".

انتصار حورس

وعلى الرغم من أن "بردية أبيس" فى فيينا يمكن ربطها بعبادة موثَّقة جيداً عبر فترة طويلة فإن مصدرنا بالتالي يبدو معزولاً وموضع خلاف كبير problematic. إن النص والمناظر المعروفين للدارسين المحدثين باسم انتصار أو نصر حورس Thiumph or Victory of Horus والمحفورين على الحائط الغربى المحيط بمعبد حورس فى إدفو هم جزء من مجموعة كبيرة تصف عيد "انتصار حورس" وهو احتفال كان يتم من الواحد والعشرين إلى الخامس والعشرين من الشهر الثانى من الشتاء. وكان يحتفل بكفاح حورس ضد أعدائه الذين يقودهم ست "فيرمان Fairman 1973، ١٤-١٧،٢٧" .

وحل معبد حورس بإدفو محل معبد سابق فى المملكة الجديدة وأعيد توجيهه ليكون مواجهًا للجنوب فى اتجاه معبد إيزيس فى فيلة Philae بدلا من الاتجاه نحو النهر الأكثر اعتيادا . وقد بدئي فى البناء الجديد فى ٢٣٧ قبل الميلاد بواسطة بطليموس الثالث ولكن لم يتم الانتهاء من معظمه إلا بعد إخماد الثورات واسعة الانتشار فى مصر العليا فى أوائل القرن الثانى قبل الميلاد "واترسون ١٩٩٨، ٢٥-٨ ". ويبدو أن المعبد كان المقصود منه أن يكون ضريحًا ملكيًا لبيت بطليموس. ويبرز كثير من ديكوراته عروضا تمثيلية عن التسامي والتجديد الملكيين مثل التتويج وعيد السد بالإضافة إلى إعادة تقديم طقوس أخرى مثل تتويج الصقر المقدس Enthronement of the Sacred Falcon "كوفيل ١٩٨٧" .

إن النقوش البارزة لعيد النصر قد حفرت فى أثناء فترة الحرب الأهلية بين بطليموس العاشر وبطليموس الحادى عشر، كلاهما إبن لكليوباترا الثالثة

Cleopatra III للسيطرة على البلاد. وعلى الرغم من أن أحدهما أو الآخر كان قد قصد من مثل هذه العروض تدعيم مطالباته بالعرش إلا أن هويتهما فى تلك النصوص كانت غامضة. "فيرمان ١٩٧٣، ١٦-١٧ ". وتنقسم نصوص وصور العيد إلى قسمين. أحدهما- وهو أسطورة حول شكل حورس كقرص شمس مجنَّح- مكتوب على شكل قصة تاريخية ملكية مصورة عن طريق النقوش الصغيرة "فيرمان ١٩٣٥" . والآخر- وهو "انتصار حورس" - يأخذ شكلاً مشابهًا فيما عدا أن الصور تتصل اتصالاً أوثق بكثير بعقدة القصة.

تتكون "انتصار حورس" من إحدى عشرة لوحة كل منها عليها بطاقة أفقية horizontal label وعناوين على الأشكال وكليشيه للنص. وتبين ثمانية من هذه الصور حورس فى قارب مسلحًا بحرية وتصحبه آلهة اخرى وفى معظم هذه الصور يُرى وهو يطعن فرس النهر صغيراً جداً بالحرية "فيرمان ١٩٧٣، ٧٩" وما بعدها. إن القصة التى تحكيها مجموعة الصور هذه هى عن كيف هزم حورس ست بالحرية عندما اتخذ شكل فرس النهر. ويتضمن النص "طقس الحراب العشرة القديم" وهو طقس حامى protective rite يرجع أصله إلى صيد فرس النهر الذى كان يقوم به الملك فى الأزمنة العتيقة وأزمنة ما قبل التاريخ (انظر بأعلى الفصل ٢) . إن مثل هذه الأفعال والتى يقصد منها الحماية قد تضمنتها منذ زمن طويل الطقوس الجنائزية وكانت أيضا جزءاً من طقوس الحماية التى رأيناها تمثَّل فى "بردية سولت" و"أسرار كيهك" khoiak Mysteries.

ويصف النص كيف أن حورس- بمساعدة أمه إيزيس- يتعقب ست فى شكل فرس النهر. وبمساعدة الآلهة الآخرين والأرواح الحامية يضع حربة فى كل جزء تشريحي من ست قبل أن يعود به أسيرًا إلى الشاطئ حيث غنت له أميرات مصر

العليا والسفلي. ويظهر الملك وحورس أيضا فى طقس للعنات يطعنان فيه أشكالا صغيرة من فرس النهر وأسيراً مقيَّدا "فيرمان ١٩٧٣ ، ٢٧-٩ ". وحتى يتم الإمساك بفرس النهر يظهر الملك وهو يشاهد الأحداث أو يشترك فيها. بعد ذلك يختفي مما يعنى اندماجه الكامل مع حورس المنتصر "فيرمان ١٩٧٣، ٢٩-٣٠، ١٠٥ ". ويصوّر الجزء الأخير جزارًا مثل ذلك المذكور فى "بردية سولت" وهو يقطع كعكة من خبز الشات shat على شكل فرس النهر بينما يقرأ كبير الكهنة المرتّلين من كتاب اللعنات . بعد هذا يحضرون إوزة ويصب الحب داخل فمها "نفس المرجع السابق، ١١٣-١٥ ". وتمثّل الأوزة بشكل ملموس اسم جب "ويث" heir الآلهــة والد أوزيريس والرجل الذى يقـــدم الإرث. "هلك 1950 ". وتقسّم إيزيس فرس النهر بين الآلهة المختلفين وتأمر بإحراق ما تبقى "فيرمان ١٩٧٣، ١١٠ ". وينتهى النص بابتهالة للآلهة والأماكن المقدسة وقد أطيح بأعدائهم ثم تنهى النص إعادة رباعيَّة للقب الملكي.

إن نص وصور هذا المؤلف بالتأكيد لها طابع قصصى أكثر مما لكثير من الأعمال التى وجدت على جدران المعابد. وعلى الرغم من أن من الطبيعى تماما أن تذكر التعليقات على الأشكال figures الكلمات التى تنطق بها هذه الأشكال إلا أن النصوص الأطول التى تصاحب هذه التابلوهات غير معتادة بشكل أكبر فهى خليط من القص والحوار والترانيم والدعوات والإرشادات . فأحيانا ما يكون الكلام مرتبطًا بالعبارة المعتادة وهى "كلمات ينطق بها" ولكن كثيرًا ما يتعين أن نستنتج من هو المتكلم من الحديث نفسه أو من القصة المحيطة. وقد رأى أ.م. بلاكمان وهـ. و. فيرمان طابعه الدرامي على الرغم من أن اتين دريوتون وموريس آليوت Maurice Alliot واللذين درسا المعبد بكامله دراسة عن قرب يتكران ذلك كلاهما. لقد رأيا العمل الجماعى على أنه مجموعة من المواد تتكون

من التراتيل والتلاوات مع بعض العناصر المؤداة performed ولكن ليس ككل موحَّد "آليوت ١٩٥٤، ٦٧٧- ٨٦، ٨٠٧-٢٢؛ فيرمان ١٠٧٣، ١٩-٢٧ ".

وعلى الرغم من أن كل العناصر التى تحدث فى الأقسام الطويلة لنص إدفو يمكن أن نجدها فى أماكن أخرى إلا أنه يجب علينا أن نعترف أن استخدامها جميعها فى نص واحد وبالاشتراك مع صور pictures تصف نفس القصة مع حوار إضافي هو من الأمور الموحية جدا. فى المشهد الأول نرى أيضا تحوت Thotممسكًا ببردية غير مفرودة أمامه كما لو كان يقرأ منها وخلفه أشكال حورس وإيزيس وأمامه مشهد القارب "شاسينا ١٩٣٤، اللوحتان ٤٩٥-٦ ". وهذا يتضمن بصورة غير مباشرة فعلاً يحكيه قارئ ربما كما يتم فيما يتعلق بحجر شباكا و"بردية الرامسيوم الدرامية". إن تقطيع الحيات وطعن التماثيل الصغيرة وتقطيع كمكة فرس النهر "فيرمان ١٩٧٣، ١١١،٩٥-١٤ ". هى كلها أفعال كانت تؤدى فعلا فى أثناء احتفالات وطقوس متنوعة. وبالمثل ، إن المشهد الذى تغنى فيه الملكة والأميرات لحورس - على الرغم من احتمال أن يكون من إلهام صور المملكة الجديدة - فهو يوحى أيضا بحدث فعلى. إن التشكك الذى لا يزال عند فيرمان قد دفعه إلى أن ينشر هذا النص على شكل مسرحية والعروض التمثيلية التى ألهمتها. ومع ذلك، إن إعادة اكتشاف نص ديموطيقى يسجِّل بوضوح أقوال وأفعال الممثلين فى طبعة أخرى مشابهة من هذه القصة قد أثبتت صحة نظريته "جودارد Gaudard 1999".

إلا أن "انتصار حورس" لا تزال بها ملامح خلافيه تحتاج إلى شرح. رأى فيرمان أن البطاقات labels الأفقية على رأس كل مشهد كانت أقوالاً نطق بها "كورس" إلى حد كبير على أساس طابعها التقريري declarative character وأن

بعضها كُتب بصيغة المتكلم الجمع "بلاكمان وفيرمان، ١٩٩٤، ٣٥؛ فيرمان ١٩٧٣، ٣٧ وما بعدها". ومع ذلك، فتعبير " جميعًا فى وقت واحد" الموجود فى لوحة اللوفر N3176 لا يرد هنا على الرغم من أنه قد يكون موجودا فى البردية التى أخذ عنها نص إدفو. كما نسب فيرمان أيضا إعادات تحتها خط إلى الكورس وأضاف لعنة مناسبة لأبيب Apep من "بردية برمنر - رايند" فى المكان الذى أشار فيه النص إليها "فيرمان ١٩٧٢، ٤٣-٤". ويبدو أيضا أن الصور تشير إلى أن الشخصيات الرئيسية كانت تقف على منصات منفصلة من النوع المستخدم فى مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى مما يوحى بعرض حقيقى له مظهر التابلوه الثابت لا يختلف عن الصور نفسها "نفس المرجع، ١٣٣-٤٢ ". إن ظهور تحوت ومعه لفة الكتاب والكاهن المرتِّل يلعب دور الحكيم إمحوتب Imhotep يعنى ضمنًا أن الأخير كان يقوم بتقديم القص فى المسرحية وربما كان يقوم بنطق سطور الممثلين نيابة عنهم "بلا كمان وفيرمان ١٩٤٢، ٣٦؛" (أنظر أسفل).

إن إحدى المشكلات الرئيسية المتصلة بهذا العمل هى مكان العرض. إن الإعادة المنتظمة للسطور وتتابع المشاهد والأفعال المتشابهة جدا وتتويجان مختلفان لحورس على مصر العليا والسفلي وحضور الملك الذى يطعن أيضا فرس النهر بالرمح "فيرمان ١٩٧٣، ٤٢-٤ " يمكن استخدامها لتجادل لصالح وجود مكان معد للموكب إذا لم يثبت ذلك وجود المنصات المنفردة والاستدلال الواضح من النص من أن المكان هو البحيرة المقدسة وبحيرة حورس pool of Horus، "بلاكمان وفيرمان ١٩٤٤، ١٦" حيث كان القارب يستطيع الإبحار. وقد رأى فيرمان أن تمثيل المسرحية على البحيرة كان من شأنه أن يحدث مشكلات لوجستية logistic كثيرة جدا وكان من الصعب على الجمهور أن يشاهدها واقترح واجهة المعبد كموقع ممكن "فيرمان ١٩٧٣، ٤٧-٥٠ ". ورغم أن هذا كان

يناسب تقديم الموكب، إلا أنه يجب علينا أن نعترف بأن المثال السابق والذى تقدمه إبحارات أوزيريس التى ناقشناها بأعلى والنص نفسه يرجحان البحيرة كموقع للعرض. علاوة على ذلك، ليس هناك ما يدل بالتأكيد على وجود جمهور كبير إذ أن الإرشاد العام والوحيد عن المشتركين يشير إلى "الرسل كهنة هم نتشر hem netcher priests آباء الإله والكهنة "فيرمان ١٩٧٢، ١١٥ ".

بعض الأعياد فى إسنا

فى إسنا موقع المدينة المصرية القديمة إيونيت Junyt لم يبق إلى الآن إلا القاعة الأمامية للمعبد فقط لكنها تحتوى على بعض آخر النصوص المصرية الدينية وأكثرها إثارة. أهمها نصوص الأعمدة والتى تتكون من نسخ من كتب حول الطقوس والطقوس الدينية المستخدمة فى أثناء الأعياد الكبرى التى كان يتم الاحتفال بها فى هذا المعبد فى القرنين الأول والثاني الميلاديين "بنيز ومالك malek 1980" . ولا يمكن أن نحدد لها تاريخا دقيقا لكن هناك مؤشرات فى كتابات أخرى تقدم فترة زمنية بين حكم دوميشيان Domitian وانطونيوس بيوس Antonius Pius (٨١-١٦١ ميلادية) سونرون Sauneron، ١٩٦٢، ١-٦ . إن "النصوص نفسها مشفرة " بشكل كبير أكثر من أية نصوص فى الوجود مما يجعلها صعبة جداً فى القراءة حتى بواسطة الدارسين الملمِّين جيدا بنقوش المعابد البطلية. لم تكن الأمور التى جاء وصفها فى هذه الكتب مقصودًا بها القراء الدنسين profane. لقد كانت من أجل إقامة أداءات طقسية سرية تكون حيوية بالنسبة لاستقرار الكون "درشان ١٩٦٥، ٤-٧ " . وبما أن من الواضح أن نصوص إسنا قد نسخت مباشرة من أن كتيبات الطقوس الدينية فهى ينقصها الصور التوضيحية على الرغم من الأدلة الداخلية والمصادر الأخرى يمكن فى

كثير من أن الأحوال أن تعوض هذا النقص. كان الإله الرئيسى الذى يعبد فى هذا المعبد هو خنوم khnum وهو إله خالق خلق العالم عن طريق الحرفة على عجلته الفخارية "ميكس وفافارد ميكس ١٩٩٣، ٥٤ ". كانت روحه الحيوانية هى الكبش وهو مخلوق معروف بسلوكه الذكورى. وعلى الرغم من إن معظم الأعياد التى كان يحتفل بها فى المعبد كانت تتضمن ذلك النمط من العروض والمواكب العبادية التى نحن الآن على معرفة بها فهناك ثلاثة أعياد يحتفل بها فى الشهر الثالث فى الشتاء والصيف برمهات وأبيب تقدم دليلا مثيرا جدا على الأنشطة الأدائية.

إن عيد رفع السماء Raising of the Skyوإنشاء عجلة الخزّاف the Setting up of the Potter's Wheel. كان يستغرق طوال اليوم الأول من برمهات وهو ثالث شهر فى الشتاء والسابع فى السنة. إن المفهوم التنظيمي كان هو خلق الكون بواسطة خنوم الذى توحد مع آلهة خالقين آخرين مثل آمون رع Amun- Re فى طيبة المجاورة وبتاح فى منف وإذا أخذنا فى الاعتبار حجم المساحة التى تكرسها النصوص لهذا العيد فلابد أن يكون هو أكثر الأعياد احتفالاً به فى المدينة "سونيرون ١٩٦٢، ٧١" .

بعد صلاة الصباح فى الساعة الأولى والثانية من اليوم والاحتفال بخنوم بصفته الخالق كانوا يخرجون من المعبد صورة خاصة محمولة للإله ويضعوها فى رواق porch المعبد الأمامي حيث تعيد "لمسة الشمس Touch of the Sun الحياة والروح إلى الصورة "سونيرون ١٩٦٢، ١١٩-٢٤، ميكس و"فافارد ميكس ١٩٩٧، ١٩٥-٨ ". و كانت القرابين تقدم والترانيم تغنى وكان "فتح الفم" يؤدى ووجه الإله يكشف وكان يظل فى الرواق حتى بداية "سر الميلاد الملكي المقدس"

"سونيروت ١٩٦٢، ١٢٥-٧ " . ومن أجل هذا الحدث كانت الصورة الإلهية - يصاحبها الآلهة الحاضرون - تؤخذ من رواق المعبد إلى كشك أو ضريح صغير ذي حرم مغلق وفضاء مفتوح يستطيع المراقبون من غير الكهنة أن يتجمعوا فيه على الرغم من أن هذا الفضاء المفتوح كان لا يزال داخل أفنية المعبد. إن عنوان الكتاب الذى يصف هذا الحدث يقول إنه يتكون من أفعال خنوم ومجمعه المقدس college ويمجّد ما يظهر على عجلة الخراف الخاصة به - كل الإلهة ولكن بصفة خاصة طفلاً هو حورس- ذلك من أجل تمجيد الملك. ويسجل النص الكلمات التى ينطقها خنوم وهو يصنع الطفل على عجلته وكلمات الآلهة الذين يقدمون إليه الهدايا مثل الجنيات الأمهات فى العماد fairy godmothers. وكلمات الطفل نفسه. ومع الكلمات هناك ترانيم مدح للآلهة وخاصة لخنوم "نفس المرجع، ١٨٥-٩" .

ويمكن بسهولة التعرف على القصة بأنها قصة الميلاد الإلهي التى رأيناها لأول مرة فى بردية وست كار Westcar Papyrus فى المملكة المتوسطة والتى تحكى كيف ولد الملوك الثلاثة الأول فى الأسرة الخامسة من أم خصبها رع Re. ونجد فيما بعد أن هذه القصة قد استعملت بواسطة حكام الأسرة الثانية عشرة مثل حتشبسوت Hatshepsut وتحتمس الثالث Thutmose III وأمنحوتب الثالث Amenhotep III وبشكل ملحوظ اكثر فى معبد أوبت Opet الجنوبي فى الأقصر "برنر Brunner 1964". وبما أن بؤرة هذه الطبيعة من القصة هى الكا Ka الملكية فيبدو من المحتمل إنها لعبت دوراً ما فى الطقوس السرية التى كانت تمثّل فى عيد أوبت "بل ١٩٨٥، ٥ وما بعدها". وتظهر القصة ثانية فى نهاية الحقبة المتأخرة عندما تم التقليل من شأن إندماج الطفل فى ملك حقيقى لصالح الطفل الإله من زوج إلهى divine couple. وكان يتم الاحتفال بالأسطورة فى

أضرحة خاصة أو "بيوت ولادة" birth houses فى أرض المعابد. وكانت هذه الأضرحة تشبه إلى حد كبير مأوى مصنوعا من مجموعات من البوص أو البردي وربما كان القصد منها التذكير بالأبنية المؤقتة التى كانت النساء المصريات يلدن فيها فعلا. وكان أمام النماذج الأكثر اتقانا منطقة حرام مغلقة بها قاعة أو فناء تحيط به الأعمدة "دوماس Daumas، ١٩٧٧" .

وعلى الرغم من أن هناك عددًا من الصور لقصة الميلاد الإلهي فى هذه الأبنية فلا واحدة منها مزودة بنصوص مهمة. ومع مادة material المملكة الجديدة يمكن أن تتطور الحبكة plot طبقًا لما يلى: يعلن الميلاد المتوقع للملك الصغير؛ يحدث الاتصال بين الأبوين، يتم الحمل فى الإله ويشكله خنوم على عجلته ويعلن الميلاد وتؤخذ الأم الإلهة لكى تلد، يتم الاعتراف بالولد من جانب أبيه وترضعه الإلهات ويتوج على العرش أمام الآلهة ويعطى صفات ورموز الملك. ولا توجد هنا كل مراحل القصة. فهذا النص يقدم فقط تشكيل الطفل بواسطة خنوم وتقديمه للآلهة الذين يقدمون هداياهم. وبصفتها أمه ترحب نيت Neith الإلهة الخالقة من شمال مصر بالطفل موحية بأنه ليس ملكا أرضيا ولكنه النموذج الأصلي للملك "سونيرون ١٩٦٢، ١٩٠-٢" . وعلى عكس الأحاديث القصيرة التى وجدت فى المستندات مثل "بردية الرامسيوم الدرامية" و"حجر شاباكا فإن الكلمات المنسوبة إلى المتكلمين هنا تأخذ شكل المقطوعات الشعرية الأطول ونفتقد هنا القصة المستقلة التى هى مركزية فى انتصار حورس. ومن الممكن بالطبع أن تكون موجودة فى مستند آخر لم يتم اختياره لينتقل إلى جدران المعبد ولكن هذا يثير قضايا التنوع الإقليمي والزمني.

وإذا أخذنا التنوع الإقليمي فى الحسبان يمكننا أن نستخدم هذا النص لكى نتصور نوعاً من مسرحية الأسرار التى كانت تحدث فى بيوت الميلاد فى هذه الفترة وبما أن حتحور Hathor كانت ربة الحب والولادة فإن ظهورها البارز فى هذه الأماكن كان يضمن حضور عبَّادها الإناث كما كان الحال فى معابدها الخاصة "دوما ١٩٧٧، ٤٦٤" . ربما كانت الترانيم المبهجة الجميلة التى تخللت الأحاديث تؤدى بواسطة النساء اللائى ظهرن فى المعابد وهن يلعبن بخشاخيش الصلاصل والطبول اليدوية الصغيرة. وتحت تأثير مسكرات intoxicants حتحور المقدسة كان من الواضح إنهن كن يؤدين رقصات نشوة trance دائرية مثل رقصات الذكر zikr الإسلامية. وليس من المؤكد كم من هذا الاحتفال يتم أمام الجمهور "دوماس ١٩٦٨، ١٣-١٥ ". "إن التشكيل الغامض للإله الطفل كان بلا شك يحدث فى أعماق المعبد وليس من المؤكد ما إذا كان خنوم والآلهة الآخرون يلعب أدوارهم ممثلون يرتدون أقنعة أو كانت التماثيل تمثلها. ربما كان يلعب طفل أو رجل بالغ دور حورس. ومن المحتمل - مع ذلك - أنه كان يظهر للناس المنتظرين خارج الضريح وربما كان تقديم الرموز الملكية أيضا يحدث فى الخلاء "سونيرون ١٩٦٢، ١٨٦ - ٩٤" .

وكان سر الميلاد الملكي الإلهى ينتهى عند الساعة الثالثة بعد الظهر عندما كان الإله يترك الكشك ويطوف بالمدينة قبل العودة إلى المعبد الرئيسى وسط ابتهاج المجتمع. وكان التمثال الموكبى يعُاد إلى السرداب. ثم يأتى وقت الطقس الأخير لليوم هو "تحويل العجلة إلى المخلوقات الأنثوية "نفس المرجع، ٢٣٣ - ٤" . هذا النص المتميز - والذى ينقصه تماما تقريبا الإشارات إلى أين أو كيف كان الطقس يؤدى - يخاطب التناقض الواضح بين أسطورة خلق تنسب كل النشاط إلى إله ذكر وحقيقة أن النساء فقط يستطعن الولادة. ويحض النص على

السجود أمام ليس فقط خنوم والذى خلق كل الناس والآلهة على عجلته ولكن أيضا أمام منهيت Menhyt وهو اسم آخر للحية التى على جبين الخالق الآخر رع وتلك التى على جبين الملك. فى قصة الخلق الأخرى هذه فإن الحية - عين كلا الإله وابنته - المندمجين مع سخمت Sekhmet وحتحور (أنظر بأعلى الفصل ٤) كانت مصدر الدموع التى تحولت إلى الجنس البشرى. بعبارة أخرى، إنها خالقة البشر. ويأمر النص بعبادة سخمت وحتحور عن طريق إنشاء عجلة الفخاري "نفس المرجع، ٢٣٥" .

إن عجلة الفخاري لخنوم والتى سبق أن ظهرت فى" سر البلاط الملكي الإلهي" كانت شيئا مقدسًا محفوظًا فى ضريحها هى فى مكان ما بالمعبد. وعند هذه النقطة من سير الأحداث قد تكون قد رفعت أو قدمت لها الإراقة libations والبخور. والكلمات المنطوقة التى ستلى هى بعنوان "أقوال منطوقة لإقامة العجلة فى أجساد كل المخلوقات الأنثوية". ثم يطلب النص من الإله أن ينقل القوة الخالقة لعجلته إلى أجساد الكائنات الأنثوية وأن يحمى المخلوقات التى تشكلت بهذه الطريقة. وتنتهى الصلاة كما يلى:

> "يا آلهة وإلا هات هذه المدينة، ياذوى القوة الشاملة، حكام هذا الحى والذين تسمون إلى مضاعفة المواليد كهدية لتسعد قلوبنا ضعوا البيضة داخل أجساد النساء لكى تمدوا البلاد بأجيال أصغر لصالح ملك مصر العليا والسفلي - فرعون الذى سيعيش إلى الأبد، موضع حب خنوم" طبقا لسونيرون ١٩٦٢، ٢٣٦".

وكان يتبع هذا ذلك الطقس الذى أضفى على النساء هذه القوة الخالقة والذى تكوَّن من ربط شريط أو إكليل زهر على ثلاث شابات مثل تلك اللاتى ذكرناهن من قبل. وكانوا يمثلون امرأة حبلى والطفل الذى حملت فيه وطفلاً آخر

إمـا انه قـد ولد أو على وشك أن يولد. وقـد يكون إكليل الزهر الموضـوع على الرأس مثل القلنسوه bonnet التى كانت المرأة فى اللوغوغرام ترتديها من أجل الميلاد birth نفس المرجع، ٢٢٧-٨ ".

وكان هناك عيدان يختلفان تماما عن طقوس الأول من برمهات الذى يتمركز حول المرأة وكان يحتفل بهما فى إسنا فى الشهرين الثانى والثالث من الصيف فى التـاسع من بؤنة والتـاسع عشـر والعشـرين من أبيب . وكـلا هذين الاحـتفـالين مؤسس على أسطورة تدميـر البشـرية تؤدى فيها محاولة ثورة الشعب على الإله الخالق إلى إرسال ابنته وعينه اللبؤة سخمت Sekhmet ضدهم قبل أن يغير رأيه ويخدعـها لكى تترك مـا تبقى من الشـعب. فى هذه الطبعـة من القصة يختـبئ الخـالق فى رعب من العـصـاة ويتنازل عن السلطة لصـالح ابنه شـو Shu الذى يهـزمهم. هنا يمثل العصاة قوى الفوضى المعـمَّـة بقدر مـا يمثلون الإنسـانية العاصية "سونيرون ١٩٦٢، ٢٢١-٥ ". وكان يعاد تمثيل الأسطورة فى فناء مقدس خارج المدينة مباشـرة وكان يتكون من معـبدين بينهـما بحيـرة تسمى البحـيـرة الحمراء. وكان المعبد الشمالي والذى كان يسمى بيت الإله House of the God يمثل مـقـبـرة الآلهـة الخـالقين القـدامى وأوزيريس. ومـثل الأمـاكن الحـرم sanctuaries المشابهة فى أماكن أخرى كان المفروض الاَّ يدنِّس نقاءها وقع أقدام الحيوانات أو وجود النسـاء. وكـان المعبد الآخر- فى جنوب البحـيـرة - هو بيت خنوم حيث يخرج الملك فى عطلة من معبده الرئيسى بصفته روح الريف spirit of the countryside "نفس المرجع".

وفى عيد التاسع من بؤنة كان خنوم - والذى كان يقوم هنا بعمل الخالق رع- يجئ ليختبئ فى بيت الرب ويجد ابنه شو. وكان العصاة- بعد اكتشاف مكان

وجوده - يسيرون إلى المعبد. وفى نفس الوقت وداخل المعبد كان يتم إبعاد وجه الإله عن باب ضريحه ويحدث كل الكهنة القائمين على الاحتفال والمغنيين الذكور ضجة كبيرة حول التمثال كما كان ينقل الرجال الذين يحيطون بهذا المعبد. وكان هذا يستمر حتى الساعة قبل الأخيرة من النهار عندما يأخذ تمثال الإله جنوبا إلى بيت خنوم "نفس المرجع، ٣٢٣-٣٠ ". وكان عيد التاسع عشر والعشرين من أبيب والموثق بطريقة أفضل كثيرا - يشمل الإله وهو يسير فى موكب إلى المعابد عند البحيرة ويقضى الليلة هناك "نفس المرجع، ٣٣٢-٧ ". وكانت الأضواء مسموحا بها فقط داخل المعبد ولم تكن تصنع من خشب الأيكة المقدسة:

"مقدّما عطاياه الوفيرة من كل شي طيب. مغنيًا إلى جوار معنٍّى المعبد الذكور أمام الإله حتى الساعة الرابعة من الليل تماما. لكن لا غناء بمصاحبة القيثارة أو الدق على الطبل أو النفخ فى الأبواق داخل معبده" طبقا لسونرون ١٩٦٢، ٣٥١ .

تذكرّنا هذه القطعة الممتعة بملحوظة لبلوتارك Plutarch فى أطروحته عن إيزيس وأوزيريس أن النفخ فى الأبواق كان ممنوعا فى احتفالات اوزيريس لانه كان يذكرٌ بنهيق الحمار وهو حيوان يرتبط بست Seth "جريفيث ١٩٧٠، ٤١٠-١١". بل إن الشئ الجدير بالملاحظة بشكل أكبر كان الممنوعات prohibitions غير العادية التى تحيط بهذا الاحتفال. لم يكن فقط الطريق إلى المعابد عند البحيرة مغلقًا تمامًا أمام الاستخدام الطبيعى لكن كان على أى رجل يدخل فناء المعبد ألا يكون قد لامس امرأة خلال أربع وعشرين ساعة أو أكل طعام محرما خلال أربعة أيام. وكان على الرجال أيضًا أن يتطهروا و يغتسلوا وأن يرتدوا ملابس مناسبة (من الكتان). ولا يمكن لرجل ترمّل أو لبسته الجن أو مسّه السحر أن يدخل. وكان المكان المناسب لأهل المدينة هو على رأس الجدار الكبير

المحيط بالمكان إذ - كان ممنوعاً عليهم أن يذهبوا إلى ما بعد الكشك. ولم يكن مسموحا لأحد أن ينام على أىٍّ من جانبى الطريق المقدس. وكان من الطبيعى أن يمنع من الدخول إلى المعبد أى شخص يرتدى جلد الماعز وكان يتوقع من المشاركين فى الموكب أن يكونوا قد امتنعوا عن ملامسة المرأة لأربعة أيام. وكان ينبغى على من كانوا يعملون فعلا داخل المعبد ألاّ يكونوا قد لمسوا امرأة لمدة تسعة أيام وأن يكونوا قد امتنعوا عن الطعام المحَّرم لخمسة أيام وكان عليهم أن يحلقوا أجسادهم تماما ويقصوا أظافرهم وأن يدخلوا المعبد فقط من المدخل لجانبى. كان الدخول من كل جانب ممنوعاً على الآسيويين Asiatics أى الأجانب. وكانت النساء ممنوعة من الدخول فى كل الجوانب وداخل منطقة حول المعبد تغطى ثلاثمائة متر مربع تقريبا "سونيرون ١٩٦٢، ٣٤٠ - ٩ ".

يبدو واضحاً من ذكر الجدار المحيط أن هذه الممنوعات تشير إلى المعبد الرئيسى وأيضا إلى الأضرحة عند البحيرة. وعلى الرغم من أن سيرج سونيرون Serge Sauneron محرر هذه النصوص كان يعتقد أن هذه الممنوعات كانت تشير فقط إلى عيد رفع العصا the Festival of Taking up the Club الذى نصفه هنا "سونيرون ١٩٦٢، ٣٤٩" فليس من غير المحتمل أنها كانت ذات طبيعة أكثر عمومية. إن المحظورات بالنسبة للأجانب شائعة فى معابد الحقبة البطليمية. مثل هذه الممارسات كان لها بالتأكيد متضمنات تتعلق بالأداء الدينى وسنعود إليها بأسفل.

وكان هذا العيد ينتهى فى اليوم العشرين بـ"معركة" على البحيرة بين الإله وقوى الفوضى. وعلى الرغم من أن من المحتمل أن صورة الإله كانت توضع لكى تتم مشاهدتها من كشك مثل تلك الأشكال التى كانت بجوار البحيرة المقدسة

عند معبد آمون بالكرنك فإن طبيعة هذه المعركة تظل غير واضحة. ويذكّرنا اسم البحيرة الحمراء Red Lake بقصة كيف أنقذ الجنس البشرى من سخمت عن طريق خدعة بحيرة من البيرة الحمراء التى تنكرت فى صورة دم على الرغم من أن الدم هنا يعتقد أنه حقيقى. إن إعادة تقديم المعركة كان يمكنها أن تتخذ عددا من الأشكال بدءًا من تحريك التماثيل السحرية الصغيرة أو الصور images الأكبر إلى عمل معركة حقيقية بين الرجال فى قوارب "نفس المرجع، ٣٧٣، ٨ " مثل تلك التى نراها فى المقابر والنقوش البارزة الأقدم كثيراً "دكر Decker وحرب ١٩٩٤، ٥٧٣ - ٦٠، اللوحات ٣٢٤ - ٣٧ ". وربما كان هناك أيضا أنواع من المبارزات الراقصة والتى كانت تمثّل عند رفع عمود جد لأمنحتوب الثالث Amenhotep III. ويصف هيرودوت طقساً كان يحدث فى بابرميس Papremis وهى مدينة غير معروفة فى الدلتا حيث

"هناك احتفال خاص بالإضافة إلى الطقوس والتضحيات العادية التى تمارس فى أماكن أخرى. وعندما تتقدم الشمس نحو المغيب يستمر القليل من الكهنة فى الانشغال بخدمة صورة الإله بينما تأخذ الأغلبية - مسلحين بالهراوات الخشبية - موقفها عند مدخل المعبد. وفى مواجهة هؤلاء هناك حشد آخر من الرجال، أكثر من ألف رجل قوى، مسلحون أيضاً بالهراوات، حشد يتكون من رجال سيؤدون النذور. وترسل صورة الإله فى ضريح مطلى بالذهب إلى مبنى مقدس آخر فى اليوم السابق للاحتفال. ويضعها القليل من الكهنة الذين يبقون للعناية بها ومعها الضريح الذى يحتويها فى عربة من أربع عجلات يجرونها نحو المعبد. ويحاول الآخرون الذين ينتظرون عند بوابة المعبد منعها من الدخول بينما يأخذ الكهنة أصحاب النذر جانب الإله ويهاجموهم بهراواتهم. وتتم مقاومة الهجوم وتنشأ معركة حامية تكسر فيها الرءوس ويموت فعلا عدد غير قليل نتيجة الجراح التى تلقوها. هذا، على الأقل، هو ما أعتقده على الرغم من أن المصريين أخبرونى أن لا أحد يقتل على الإطلاق "سلينكور Selincourt 1972، ١٠٨ - ٩".

وعلى الرغم من الأسطورة الخاصة التى يربطها هيرودوت بهذا النشاط لا يمكن أن نتعرف فيها على أكثر من المدينة التى كان يتم فيها هذا الطقس إلا أن هذا النشاط يشبه إلى حد كبير احتفال انتصار خنوم عندما كان الرجال يحيطون ببيت خنوم the House of Khnum حيث كانت صورة الإله تخبأ. وهناك احتفال آخر مثل هذا الاحتفال ربما قدم مادة العمل الهجائى satire للشاعر الرومانى جوفينال Juvenal "راساى Ramsay 1928، ٢٩٠ – ٥" وفيه يصور صداماً بين عبدة أوزيريس فى دندرة وعبدة ست فى أمبوس Ombos والذى يسفر عن عملية أكل لحوم البشر cannibalism. ولا يمكن التيقن من ما إذا كانت مثل هذه المعاركة الوهمية تتم تحت السيطرة أكثر مما ظنه هؤلاء المراقبون الأجانب. وحتى اليوم، فإن التجمعات الكبيرة القائمة على أساس الإيمان الدينى يمكن أن تكون مناسبات سريعة الزوال وكثيرا ما ينقصها السيطرة على الحشود. ربما يكون هذا لماذا أصبح اشتراك الجمهور فى الأحداث الدينية المصرية أكثر تقييداً عبر الزمن.

دليل آخر على الأداء فى الحقبة المتأخرة

كما لاحظنا بأعلى، إن كمية هائلة من المادة النصية توثق الأعياد الدينية والأنشطة المرتبطة بها منذ هذه الفترة. وبصفة خاصة، وجد قدر كبير منها على جدران معابد الفترتين البطليمية والرومانية. وبعيداً عن نسخ كتب الطقوس، هناك أيضا مشاهد لا حصر لها للعبادة اليومية الإضافة إلى أعياد كثيرة معروفة منذ الحقب الأسبق وبعضها غير معروف. فعلى سبيل المثال عيد الاتحاد الجميل the Beautiful Union والذى كان يتضمن إبحار حتحور من دسندرة إلى إدفو "وترسون ١٩٩٨، ١٠٥ – ١١ " لتتزوج حورس فى معبده معروف من الحقبة

المتوسطة الأولى "فيشر ١٩٦٨، ٢١١" حوالى سنة ٢١٠٠ قبل الميلاد على الرغم من أن الطقس فى بيت الحياة the House of life والذى يكُون جزءاً منه (أنظر بأعلى) لم يكن معروفًا فى أى وقت قبل "بردية سولت". إن تشييد المعبد "مونتيه Montet 1964" وضرب الكرة the Striking of the Ball "دكر وحرب ١٩٩٤، ١٢٣ – ٢٧، اللوحات ٦٠ – ٦٣ " لهما ما يشهد عليهما فى المملكة الجديدة ولكنهما يصوِّران بتفصيلات أكثر فى ذلك الوقت. ويشار إلى عيد السد فى النصوص والصور لكن لا يوجد وصف كامل له. هل كانت الأحوال غير مستقرة بحيث لم تكن تسمح بالاحتفال به؟ إن سجلات الأحداث الهامة فى المعبد تبِّين استمرارية تلك السجلات مع تلك التى كانت تتم فى المملكة الجديدة، رغم أنها تسجل احتفالات محلية أكثر وهى لا تتضمن عدداً أكبر من الأعياد ولكنها تتضمن توثيقاً أفضل.

والدليل الأركيولوجى على الأداء المواكبى والعروض الشعبية الأخرى موجود فى تلك الفترة. لقد كان الملوك الكوشيون من الأسرة الخامسة والعشرين يقدمون فروض الطاعة الخاصة لآمون وحرمه الخاص فى طيبة. وكلان باى يحتفل بعيد الأوبت. "ليتشايم ١٩٨٠، ٧١ ". وبنى طهرقا Taharqa أربعة أروقة معمدة ضخمة تتكون من أربعة صفوف من الأعمدة عند مداخل المعبد porticos الرئيسى الأربعة بالكرنك. إن هذه الأبنية والتى توجد أمام كل المعابد تقريبا التى بناها هؤلاء الملوك وقلِّدت بعد ذلك على نطاق واسع يشار إليها بـ"الأروقة" porches باللغة المصرية "لكلان Leclant 1965، ٢٠٠ – ٧ ". إن النصوص المعاصرة لا تحدد استعمالاتها لكن من المحتمل أنها كانت من أجل طقس لمس الشمس the Rite of Touching the Sun والذى ناقشناه فيما يتعلق بمعبد إسنا حيث كانت صورة الإله توضع فى رواق المعبد لكى تستقبل الشمس. إن النصوص

الأخرى التى تذكر الرواق أو البوابة ربما تشير أيضا إلى هذه الأنواع من الأبنية مما كان يقدم فرصة الاتصال الجماهيرى بالإله مثل الأكشاك الموضوعة فى أماكن أخرى خارج المعبد.

وكان هناك عيد شعبى جدا فى هذه الفترة هو عيد السنين العشر the Festival of the Decades والذى كان يحتفل بكل أسبوع مصرى طوله عشرة أيام. وكان يتضمن زيارة آمون رع إلى معبد فى الضفة الغربية فى مكان يسمى جيمه Djeme والذى كان يحمى مقابر الملوك القدامى وقد تضمن طقوس الاسترضاء يقوم بها الملك وزوجة الإله وتكوَّن من قذف كرات الطين وإطلاق السهام فى الجهات الأصلية الأربع. ولما كان الإله يعود إلى الكرنك كانت صورته تؤخذ إلى سرداب بناء structure تحت الأرض بالقرب من البحيرة المقدسة. إن الاتصال بالمياه الأزلية أدت إلى إعادة ميلاد كوني حيث أصبح رع وأزويريس بموجبه واحدًا. "وفوق الأرض أصبح الملك أيضا قد أعيد شحنه روحيا recharged spiritually . وبينما كانت بداية ونهاية الطقس الموكبى سرية فإن الجزء الذى فى الوسط كان يسمح للإله والملك بالتفاعل مع المجتمع "بار كر، لكلان وجويون ١٩٧٩ ". إن الحالة المنتشية لزوجة الإله كان يعلن عنها أيضا فى إبحاراتها الاحتفالية على النهر والتى تظهر فى النقوش البارزة لكلا الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين "موركوت Morcot 2000، ٣٠٠ وما بعدها".

وبعيداً عن إدخال تقليد زوجة الإله استمر ملوك مصر الشماليون من الأسرة السادسة والعشرين فى إدخال تقاليد دينية أخرى فى منطقة نفوذ آمون مثل عَّرافيه his oracles. وهناك مستند يحتفل بذكرى قرار إلهى فى أرضية الفضة

Floor of Selver مبكّراً فى حكم بسمتك الأول مزود بصورة قلمية موجزة. وهو يبيّن ضريح الإله بدون المركب التى يحملها الكهنة، يواجهه الكاهن المرتّل وكهنة آمون الأربعة متألقين فى لباسهم من جلد النمر وخلف هؤلاء الرجال والذى تصادف أن يكونوا أربعاً من أقوى الشخصيات فى مصر العليا يرى الكاهن هارسيز Harsiese وهو يسأل الوحى حول تغيير وضعه فى النظام الهرمى للكهنة "باركر ١٩٦٢، ١-٣٤ ". وفى هذه الفترة يبدو آن موقع الوحى قد انتقل من فناء الصرح pylon العاشر إلى موقع داخل المعبد الرئيسى إما مدخل القاعة المرتكز سقفها على صفوف من الأعمدة أو بوابة ملوك الأسرة الثانية والعشرين التى تقع فى جنوبها كابرول ٢٠٠١، ٤٨٨-٩ . وبالتأكيد كان يمكن لهذا الموقع الأخير آن يكون مكانا عاما يمكن فيه القيام بأعمال الآلهة. وعلى الرغم من أنه معروف فقط من وصف لهيرودوت فإن الفناء المعمّد حيث كان العجل أبيس يظهر فى معبد بتاح فى منف والذى بناه بسمتك الأول "سلينكورت Selincourt 1972، ١٤٣" يشبه مكان رؤية viewing place أمنحوتب الثالث فى معبد الأقصر. لقد كان العجل فى هذا المكان العام يقوم بأعمال الوحى "بتشمان Pietschman 1984، ٢٨٠٨ ". وعلى الرغم من أن الوحى الإلهيين موثّقون جيدًا فى المصادر المصرية إلا أنه ظلت لهم شعبية فى أثناء الفترة اللاحقة وقد تم تكييفهم للاستخدام المسيحى "تشيرنى 1962 ، ٤٧-٨؛ فرانكفورتر ١٩٩٧، ١٩٣-٥".

وقد تم تشييد طريق مواكبي لمعبد السنوات العشر فى جيمه فى غرب طيبة فى وقت ما فى الفترة المتوسطة الثالثة وكان لا يزال يستعمل فى زمن الرومان "كابرول ٥٨-٦٥،٩-٦ ". وفى أثناء القرن الرابع قبل الميلاد شيّد ملوك الأسرات من ٢٨ إلى ٣٠ عدداً كبيراً من الأكشاك المواكبية والطرق المواكبية أمام معبد الكرنك "كابرول ٢٠٠١، ٢٠٩-١٠ ". وبنى نختنبو الأول طريقاً مقدساً اصطفت

على جانبيه تماثيل لأبى الهول ورصف بالحجارة كان يربط معبد موت Mut بضفة النهر وكان يتقاطع مع طريق أطول امتد جنوباً حتى معبد الأقصر متتبعاً طريقاً سابقاً بنته حتشبسوت Hatshepsut. ولا تزال تماثيل أبى الهول - المحفورة بشكل جميل من الحجر الجيري والتى كان وراءها جدار منخفض وصف من الأشجار تحتفظ ببقايا الألوان الزاهية التى طليت بها. إن نقوشها تباهى بكيف أن الملك أعاد بناء كل معابد مصر وهو زعم ليس بدون أساس على الإطلاق. وكانت تهدف إلى جذب انتباه كل من الآلهة والمتفرجين عند الاحتفال بعيد أوبت "كابرول ٢٠٠١، ١٤٣-٨، ٢٨٣- ٩٦، ٤٤٥، اللوحتان ٢٧ و ٢٩ ".

كان نختنبو وخلفاؤه مسئولين أيضا عن بناء الصرح الأول والذى لم يستكمل أمام معبد آمون "كابرول ٢٠٠١، ٢٠٩" والحائط الضخم المصنوع من الطوب اللبِّن والذى يبلغ ارتفاعه ثلاثة أمتار ويحيط بمعبد آمون والمباني الملحقة به. إن ظهور تلك الجدران الضخمة فى ذلك الوقت - بأنماطها الطوبية المتموجة المتميزة والتى تعيد تقديم أمواج المياه الأزلية الفوضوية "بارجيه Barguet 1962، ٣١-٢" يثير نفس الأسئلة حول السماح بدخول المكان والتى تثيرها نصوص إسنا . وعلى الرغم من أن المعابد المصرية كان لها دائما جدران تحدها إلا أنها لم تكن متينة جداً. لقد كانت تضمن فقط أن يكون الدخول إلى منطقة المعبد بأسرها محكوماً بصرامة وتجعلها مناطق أجنبية قابلة للدفاع عنها ويمكنها ان تكون مفيدة جداً فى زمن الحرب. كانت هذه بالتأكيد الحالة فى أثناء ثورة أوائل القرن الثانى قبل الميلاد عندما حاصرت القوات الموالية لحكومة الأسكندر الأكبر المتمردين داخل هذه الجدران. HuB 2001، ٥٠٦-٢ . إن الوجود الدائم لهذه الاستحكامات ramparts فى المعابد اللاحقة إلى جانب وجود النصوص التى تطرد الشر على المداخل الرئيسية توحى بأن المعابد لم تكن مفتوحة أمام الشعب كما كانت من

قبل. وفى بعض الحالات كانت الطقوس- والتى ربما كانت شعبية أو شبه شعبية مثل لمس الشمس للصور الإلهية - تؤدى على سطح المعبد بدلاً من الرواق porch "ميكس وفافارد- ميكس، ١٩٩٧، ١٩٣-٨ ". إن جدار نختنبو فى الكرنك كان يحيط بفناء أوزيريس كله حيث كانت الموميوات الجنائزية تدفن وطقوس كيهك Khoiakتمثّل علنا. وفى دندرة كان كل شئ يحدث سرًا هناك فوق السطوح. وطبقا لقواعد الدخول المعطاة فى إسنا كان المفروض أن يشهد سكان المدن الاحتفالات وهم جالسون على قمة الجدار داخل الفناء وفى الحقيقة كان للحائط المحيط بالمعبد فى الكاب EL-Kab منحدر ramp ربما كان المقصود منه أن يسمح بالدخول لهذا الغرض "سونيرون ١٩٦٢، ٣٤٢-٣" .

إن الاستبعاد exclusion الواضح للنساء من المعابد فى الفترتين البطلمية والرومانية أمر مزعج ومحيِّر. فى الفترات السابقة يبدو أنهن كن حاضرات حتى فى خدمة العبادة إذا لم تكن فى الحرم فعلا. لقد كان منصب زوجة الإله موجوداً فى طيبة حتى الغزو الفارسى _ "جيتون ولكلان ١٩٧٧، ٨٠١-٢ ". وهناك قلة من النساء لهن واجبات دينية بما فيهن كاهنات همت نتشر hemet netcher يعرفن من الأزمنة البطلمية "جونسون Johnson 1998". وعديد من الدر امات الطقسية التى فحصناها كان بها أدوار نسائية.

وقد تكون بعض حالات الاستبعاد نتيجة للتنوع الإقليمي regional diversity أو المتطلبات المختلفة لكل عيد كما رأينا بأعلى. إلا أنه يبدو أن منع دخول النساء والأجانب أمر شائع. إن شرط أن تلعب البنات غير البالغات أدوار إيزيس ونفتيس فى الطقوس الأوزيرية ربما كان طريقة للالتفات حول هذا. وقد رأى سونيرون أنه يمكن لعب دور المرأة الحامل والطفل فى أوتيرو واللذين كانا

مـبـاركين فى إقـامـة العـجلة Setting Up of the Wheel فى إسنا عن طريق الأطفال "1962_، ٢٢٧" . وطبعا اشتركت النساء فى سر الميلاد الإلهى Mystery of the Divine Birth على الرغم من أنهم قد يكونوا بالخارج فى الفناء حقا، إن فناء بيت الميلاد فى فيلة Philae حيث كان يتم الاحتفال بطقوس مشابهة له قرار ملكي من لغتين من بطليموس الخامس Ptolemy v على الحائط الخارجى لـ pronaos "دوما Daumas 1977". وكانت هذه المستندات مقصودًا بها بصفة خاصة الأماكن العامة مثل الوسخت مشا weskhet mesha أو "القاعة العامة" للمعبد "كابرول ٢٠٠١، ٧٠٥-٦ ". إن استبعاد النساء من كثير من أماكن العبادة ربما كان- وهو أمر يدعو للسخرية- نتيجة المؤثرات الأجنبية نفسها التى كان الكهنة يحاولون أن يحدوًا منها فى أوامر تحريمهم وطقوس لعناتهم المتزايدة دوماً.

ولا شك أن عدم الاستقرار السياسى المتزايد والغزو الأجنبى المتكرر خلق مسرحاً عبادياً متقنا elaborate cultic theatre وهو نتاج ثقافة كهنوتية أصبحت منشغلة بشكل متزايد بسيناريوهات خاصة بالتنبؤ بالمستقبل البائس "درتشان ١٩٦٥، ٣-٦ ". بالإضافة إلى مشروع الخلاص المتزايد فى عدم احتمال تحققه على أيدى الآلهة وملك "حقيقى" يمكنه طرد جميع المتطفلين interlopers "بلاسيوس Blasius وشيبر Schipper ٢٠٠٢، ٢٧٧-٣٠٢ ". إن ما يدعو للسخرية المضاعفة أن الدعم المالى subvention السخي الذى يقدمه الحكام الأجانب جعل برنامجا طموحاً لتقديم النصوص فى المعابد المصرية ممكناً. وقد رؤى أن صور الطقوس والاحتفالات التى وجدت فى المعابد البطليمية والرومانية- وهى فائقة الإتقان - كان المقصود منها ليس فقط تسجيلها فى شكل أكثر دواما ولكن لخلق مستندات "أدائية" فعلاً من شأنها أن تصلح إلى الأبد

من تلقاء نفسها "درشان ١٩٨٩ ". أى إحساس بالقدر المحتوم وشيك الحدوث دفع كهنة إسنا إلى نسخ محتويات أهم طقوسهم مباشرة على أعمدة الجدار الخارجى لمعبدهم؟ كان لجنون الشك فى النهاية مكافأته! فبعد الأزمة الاجتماعية والاقتصادية فى القرن الثالث أصبحت المسيحية هى الدين الرسمى للإمبراطورية وقد جف دعم الدولة للديانات الأخرى وسرعان ما عاد الآلهة المصريون للاحتفال بهم فى منازل الناس وفى مواكب القرية كما كان يحدث فى فترة ما قبل التاريخ "فرانكفورتر ١٩٩٨، ١٣١- ٤٤، ٢٢٤-٣٧ ".

إن ظهور عبادة الحيوان فى الحقبة المتأخرة كان يبدو جزءاً من نفس المناخ العام. وعلى الرغم من أن الثورين أبيس ومنفيس Mnevis كان يرجع تاريخهما إلى الألفية الثالثة "فركوتر ١٩٧٢، ٢٣٨؛ كاكوسى Kakosy 1980 B ، ١٦٥ ". فإن عبادة الحيوانات الأخرى لا يبدو أنها كانت أسبق كثيراً من الأسرة الثلاثين. إن نختنبو الأول ونختنبو الثانى اللذين بنيا المعبد والطريق المقدس لأوزيريس- أبيس وأيضا مقابر الطائر المقدس إبى منجل والقطط وقرد البابون والصقور المقدسة فى جبانة منف "سميث ١٩٨٦، ٤١٨-٢٠" . هما اللذان أسسا العبادة ومكان دفن بوخيس Buchis الثور المقدس فى مونتو Montu موند Mond ومايرز ١٩٣٤أ، ١٠ - ١١ . إن مثل هذه الاحتفالات كاحتفال الكبس فى منديس Mendes بالدلتا أو الاحتفال بـ بقرات همسات Hesat cows لإيزيس فى أتفيه Atfih إما تنتمى إلى الحقبة المتأخرة أو الحقبة البطلمية "جريشامر Grieshammer 1972،٥١٩؛ كسلر Kessler 1986، ٥٧٩- ٨١ ". وكما توحى الرغبة فى عد السنين طبقاً لأبيس بدلاً من ملك بشر فإن تجسيدات الألوهية هذه كان يبدو أنها تستحق التبجيل كممثلة للإله على الأرض أكثر مما يستحق ملك غير جدير بذلك أو ملك أجنبي "بروجش Brugseh 1884".

وقد تنوعت الشعائر الواجبة الأداء إلى هذه الحيوانات. فبعضها- مثل أبيس وبوخيس- ظهر كتجسيد منفرد single incarnation وتمت معاملته كحاكم مؤله قدّس فى كل من الحياة والموت. فمثلاً اشتركت كليوبترا السابعة فى طقس الثور بوخيس والذى تضمن أن تجدّف به عبر النهر تماماً كما كان الملك يجدّف بمركب آمون فى عيد السد" "موند ومايرز ١٩٣٤ب، ١١-١٣ ". وفى حالات أخرى، كان يعتقد أن أنواعاً كاملة مثل القطط أو قرد البابون تشترك فى الألوهية divinity "ميكس وفافرد ميكس ١٩٩٧، ٠٦ -٣ ". ورغم أنه لم تكن لهم عبادة خاصة إلا إنهم كانوا يعاملون باحترام وكانوا- بعد موتهم- يحنّطون ويدفنون معاً فى قبر مقدس "سميث ١٩٧٤، ٣٤-٩ ". ومن الغريب أنه يبدو أن طلب تقديس مثل هذه المومياوات أدى إلى موت الحيوانات قبل أوانها "إكرام ودودسون ١٩٩٨، ١٣٥-٦" .

إن التوثيق الغزير للفترة الإغريقية الرومانية يبّين الكثير من الأدلة على وجود العبادات الخاصة المستمرة والاشتراك فى الأعياد. وعلى الرغم من أن الخدمات التى يؤديها الكهنة كانت وراثية بحلول الحقبة المتأخرة وتحت الحكم الروماني كان على المرء أن يدفع نقوداً للالتحاق بها. إذ يبدو انه لم يكن هناك عجز فى الكهنة فى مصر فى العصر الإغريقي الروماني حتى منتصف القرن الثالث "فرانكفورتر ١٩٩٧، ١٩٨-٢٠٣ ". وكانوا يتراوحون بين أمثال بشر نبتاح pesherenptah الكاهن الأعظم فى منف والذى قاد التتويج الملكي لبطليموس الثانى عشر وتناول الغداء مع عائلته "ريموند ١٩٨١، ١٤٥-٥١" وبين الموظفين الأقل مرتبة مثل حملة النعوش (بالإغريقية pastaphori) الذين كانوا يقومون بالأعمال الحقيرة فى المعابد وكانوا على اتصال بالجمهور. ولكن بينما كان بعض هؤلاء الناس أحسن قليلا من البوابين "سونيرون ٢٠٠٠، ٥٤-٥،٧٠-٢" فإن آخرين - والذين كانوا يفسرون النبؤات وكانوا يحلمون أحلاماً تنبوئية - كانوا فى كثير

من الأحيان فى مكان يتيح لهم التأثير على الملوك مثل هور من سبنيتوس Hor of Sebennytos والذى حكى أحلامه التنبوئية حول تحرير مصر من أنتيوكوس الرابع Antiochus IV وبين بطليموس الرابع والملكة كليوبترا الثانية فى معبد سيرابيس Serapis فى الإسكندرية "راى Ray 1976، ١١٧-٤٤ ". هل كان هذا جمهوراً ملكياً أو فرجة عامة؟

وكوّن الكهنة أيضا مجموعات منظمة ذاتيا self-regulated كما فى حالة الكوتشيتاى choachytai أو من يصبون الماء water pourers، وهم الكهنة الجنائزيون فى هذه الفترة "سونيرون ٢٠٠٠، ١٠٩ ". لقد أقاموا طقوسهم وأعيادهم وأمسكوا بالحسابات وأحيانا استخدموا المعابد أو طرق المواكب التى سبق أن ناقشناها "كابرول ٢٠٠١، ٧١ ". كما نسمع أيضاً عن أفراد من الخاصة كانوا يقتطعون جزءاً من وقتهم للاشتراك فى أعيادهم الخاصة أو أعياد المجتمع مثل الشخص الذى كان يسمح له بالذهاب إلى عيد ست Seth "فرانكفورتر ١٩٩٧، ٥٢-٦٠"، تى فلد Te Velde، ١٩٦٧ ١٤٠ n، 1".

حتى الآن كانت كل الأدلة التى فحصناها فى هذه الفترة عن الأداء الدينى والأعياد. هل كانت هناك أنواع أخرى من العروض تتم فى ميدان الثقافة المصرية؟ رأى دريوتون منذ زمن طويل أن عددا من الحكايات المحتفظ بها على أوراق البردي من فترات مختلفة وخاصة التى عليها حوار كثير من الممكن أن تكون قد تم عرضها "دريوتون ١٩٥٧، ٢٦١ ". إن الأدب الديموطيقى فى الفترة الإغريقية الرومانية ثرى بصفة خاصة فى الأنواع من القصص والتى من الممكن أن تكون قد أثرت فى تطور القصة الإغريقية واللاتينية "كوجبير Quaegebeur 1987. إن أعمالاً مثل "الأسد يبحث عن البشرية. وهى قصة شبيهة بقصة الأسد

والفأر فى حكايات ايسوب Aesops Fables وسلسلة حكايات ستى خعمواس Stne Khamwas وهى عن مغامرات ابن رمسيس الثانى الكاهن الأعظم فى منف "ليتشايم ١٩٨٠، ١٢٥-١٥٦،٥١-٩" . يمكن أن تكون قد عرضت بشكل حى عن طريق الرواة بل إن باحثاً أمريكياً هو ستيفن فينسون Steven Vinson قد ذهب حديثاً إلى أبعد من ذلك عندما رأى أن هذه الحكايات كانت تقدم بواسطة ممثلين فى ملابس مؤسلبة stylized فى شكل كان يشبه نوع المايم mime الرومانى غير الصامت أو الكوميديا الإغريقية "فينسون ٢٠٠٠ ". وبما أن بحثه لم ينشر بعد فلا تستطيع أن نقيمه إلا أن ذكر التراث المسرحى الإغريقي يقودنا إلى ..... كيف أنه ظل حيا فى مصر كيف أنه قد يكون أثر فى العروض المصرية.

هموم التأثير Anxieties Influence

نشأت فى الأصل العروض الدرامية الإغريقية فى أثينا فى القرن السادس قبل الميلاد حيث كانت جزءاً من عيد ديونيسوس Dionysos فى الربيع وهو إله مرتبط بالخصوبة والسكر intoxication والإلهام الفنى. فى البداية كانت تتكون فقط من مجموعة من الرجال والصبية كانوا يغنون قصة شعرية بمصاحبة قيثارة وبعد ذلك ظهر ممثل وبعد ذلك ممثلان . وأخيراً سمح بثلاثة ممثلين. واستخدمت أيضا skene وهى خيمة أو كشك فى مؤخرة خشبة المسرح حيث كان الممثلون يغيرون ملابسهم وكانت تستخدم أيضا فى إعداد المنظر. وكانت المسرحيات دائما تتم فى ضوء النهار على جانب هضبة تطل على الأكروبوليس Acropolis ومعابدها. وكان هذا الموقع يسمى "مكان الرؤية" theatron. وكانت المسرحيات عن الآلهة والأبطال تسمى tragedoi أو أغنيات الماعز. وهذا يرابطها بديونيسوس عن طريق حيوانه الأليف المرتبط بالخصوبة كما فى مصر.

وكـانت فى الأصل جـزءاً من نشـاط يومـي كـامل يتكون من ثلاث مـسـرحـيـات تراجيدية حول موضوع منفرد ومسرحية عن الساطير أو محاكاة تهكمية ساخرة حـول الموضـوع . وكـان السـاطيـر وهم أيضـاً مـرتبطون بديوينسـوس، جـزءاً من الإنسـان وجـزءاً من الحـيـوان وكـانوا منسـاقين إلى العـربدة. وكـانت هذه الروح أوضح فى الكوميـديات والتى كـانت تقـدم فى عيـد آخر من أعـيـاد الإله هوthe Lenaia.

وقبل أن تبدأ المسرحيات كان يضحى بحيوان فى الأوركسترا orkhestra وهو المكان الدائري الذى يفصل بين المقـاعد وال skene حيث كـان الكورس يرقص وهو يغنى أغنيـاته. وكـان المقعد الذى فى منتصف الصف الأول للكاهن الأعظم لديونيسوس والذى كان – بمساعدة مجموعة من المواطنين الرجال يقدِّم جائزة لواحد من ثلاثة شعراء كان كل منهم يقوم بتأليف مسرحيات على مدى اليوم. إن ال agon أو المنافسة كانت ملمحًا مركزياً للأعياد الدينية الإغريقية وكان تعتبر طريق سلوك مقدسة كان المتنافسون يهدفون إلى إرضاء الإله وليس إرضاء أنفسهم "بيبر Bieber 1961، ١-٧٩"؛ بيكارد كيمبردج Pickard- Cambridge 1968، ٤٠ ومـا بعدها. وكـان حضـور هذه الأحداث يعتبر واجبـاً مـقدسـاً لكل المواطنين الذين كـانوا فى أثينا ذكـوراً بالغين ولدوا فى دولة المدينة city- state من آباء مواطنين لديهم أملاك أو كانوا من المجدِّفين فى الأسطول. وهنـاك جدل حول ما إذا مسموحاً لأى شخص غير المواطنين بأن يشاهد المسرحيات بيكارد- كيمبردج ١٩٦٨، ٧٠،٢٦١ .

وتتميز المسرحيات الأثينية ببروز الممثلين الذين لعبوا أدوار الآلهة والأبطال، ومثل الكورس- كـانوا من الرجـال فقط. وعلى الرغم من انهم كـانوا يلبسـون

بطريقة مؤسلبة جدا ويرتدون أقنعة إلا أن أحاديثهم كانت تؤكد بشكل متزايد تفاعلهم مع بعضهم البعض ومشاعرهم الداخلية بيبر ١٩٦١، ٨٠-٦؛ بيكارد-كيمبردج ١٩٦٨، ١٥٦-٢٠٩ . وكان هذا النوع من التعبير الدرامى بلا شك متأثرا بقصائد هومر Homeric poems والتى كانت تقرأ أمام الجمهور فى عيد إله المدينة أثناء Athena كل أربع سنوات "ناجى ١٩٩٦، ٦٤-١١٢" . كذلك كان متأثراً بشعبية الشعر الغنائي والذى كان يصور الحالات الشعورية بضمير المتكلم. وعلى الرغم من أن الممثلين ربما كانوا غير قادرين على الحركة العنيفة فإنهم كانوا قادرين على الاختفاء عن الأنظار وتغيير ملابسهم ليظهروا وكأنهم شخصيات جديدة بيكارد كيمبردج ١٩٦١، ١٢٧ وما بعدها. وقد تميزت العروض الدرامية اللاحقة بالملابس والمناظر الأكثر إتقانا بشكل متزايد و كذلك بالمؤثرات effects الخاصة "بيبر ١٩٦١،١٠٨-٢٨" .

انتشرت الدراما الأثينية عبر البحر الأبيض المتوسط والشرق الأدنى Near East أولا عن طريق المستعمرات الإغريقية فى إيطاليا وصقلية ولكن بشكل ملحوظ أكبر- عن طريق الصفوة فى مقدونيا Macedonian elite والتى سيطرت على إمبراطورية الإسكندر بعد موته "رايس Rice 1983، ٥٢-٢" . لقد تبنى ملوك مقدونيا الأوائل- وكانت مقدونيا جنوب اليونان - تبنوا ثقافتها بحماس وأغرى أحدهم الشاعر التراجيدى يوريبيديس Euripides بالقدوم إلى بلاطه حيث قام بتأليف " Bacchae" النسوة المشاركات فى عيد باخويس وهى مسرحية عن الأشياء السرية فى عبادة ديونيسوس. وربط بيت بطليموس نفسه بهذا الإله رباطاً وثيقاً متتبعا انحداره منه عن طريق الإسكندر "رايس ١٩٨٣، ٨٣-٥ ". هازارد Hazzard 2000، ٧٠" .

أقامت جميع الممالك التى أسسها جنرالات الإسكندر احتفلات درامية فخمة لكنها لم تكن تفضَّل فى أى مكان مثلما كانت تفضَّل فى مصر البطلمية. مبكراً منذ القرن الثالث قبل الميلاد كان للبلاد نقابتها الخاصة لفنانى ديوينسوس Guild of the Artists of Dionysos والتى ضمت أشخاص مؤلِّفوا كتبوا ومثلوا المسرحيات وقدموا لها الموسيقى. كان هؤلاء الرجال خدم الإله ولم يكن يسمح بإيذائهم لأى سبب بل كان لهم مبنى ملحق بدير الكهنة فى Ptolemais Hormou المدينة المقامة على الطريقة الإغريقية فى مصر الوسطى أقام بواسطة بطليموس الأول. وفى ٢٧٦ قبل الميلاد أقام بطليموس الثانى احتفالاً كبيراً فى الإسكندرية ليقدم أباه كإله ويكَّرم ديونيسوس كإله للبيت الملكى. وكان الحدث الرئيسى موكباً ضخماً استمر يوماً كاملاً بالتابلوهات المصنوعة من التماثيل والمواد الثمينة وكذلك الناس والحيوانات ليقدموا بشكل توضيحى أسطورة ديونيسوس. وأظهرت أيضاً الممثلين الذين احتفلوا بالدراما المتصلة بالإله رايس ١٩٨٣، ٥٢ – ٨، وعلى الرغم من أن الدراما قد تطورت أصلا بسبب اتصالها بالبيت الحاكم إلا أنها بلا شك كانت شعبية. وهناك إشارات كثيرة إلى العروض المسرحية فى مصادر مستندية. وأكثر المخطوطات الأدبية غزارة والتى بقيت حتى الآن – بعد قصائد هومر – هى مقتطفات من يوربيديس وكوميديات ميناندر Menander "بومان Bowman 1986، ١٦٢ ".

وعلى الرغم من بقاء هذه المادة النصية جميعها وكثير من الإشارات إلى المسارح فإن البناء الحجرى الوحيد المشيد جيداً ذا الطابع المسرحى المعترف به هو مبنى رومانى صغير فى فترة متأخرة فى كوم الدكه Kom el Dik فى الإسكندرية "بومان ١٩٨٦، ٢٠٦، ٢١٥ – ١٦ ". ربما لا يكون هذا مسرحاً من الطابع الكلاسيكى ولكنه boulenterion أو قاعة محاضرات "آلستون Alston

2002، ١٧٤، ٢٧٢ ". وتصف الصور القديمة بالإسكندرية مئات المسارح لكنها جميعاً اختفت مع تلك التى كانت فى المناطق النائية باستثناء مسرح واحد فى أنتينوبوليس Antinoopolis عاشت آثاره حتى القرن التاسع عشر "آلستون ٢٠٠٢، ٢٤٢ – ٣ . وعلى سبيل المثال، المسرح فى أكسير نخوس جنوب الفيوم مباشرة كان يأوى اجتماعات المجالس والتجمعات الجماهيرية لتكريم الشخصيات العامة والعروض الرياضية والمايم والعروض الدرامية وقراءة قصائد هومر وسباق العربات Chariot races "بومان ١٩٨٦، ١٤٤ – ٥؛ باجنال Bagnall 1993، ٢٣٠ وبعدها". كانت هذه الأنشطة بدون شك تتم فى المبانى الأخف المصنوعة من الطوب اللبن كان هناك نقص فى الخشب الذى كان يستعمل فى بناء المسارح فى أماكن أخرى وكلها – كما هو واضح – اختفت. ومن الممكن أيضاً أن العروض كانت تتم فى أسفل جوانب التلال أو الروابى بطريقة تحاكى المسرح الأصلى.

بل إن الشئ موضوع الخلاف أكثر من موقع المسارح الفعلية هو تأثير هذه المسارح فى الثقافة المحلية. وبحلول القرن الثانى قبل الميلاد أصبح من الصعوبة البالغة أن نحدد بدقة الهوية العرقية ethnic للأشخاص فى مصادرنا الوثائقية. لقد جعل بطليموس الأول بالإسكندرية العاصمة معاً وأنشأ جهازس أمن المواطنين الإغريق والمؤسسات المعاونة مثل الـ gymnasion. أنشأ بطليموس الثانى مدينة بطليمية Ptolemais كمبنى آخر مشابه فى المنطقة النائية وجعل أعداداً كبيرة من قدامى المحاربين يستوطنون فى الفيوم. وعلى الرغم من أن الإغريق العرقيين كانوا فى البدء صفوة عسكرية واجتماعية إلا أنهم سرعان ما اختلطوا بالبيروقراطيين المصريين والذين كانوا ضروريين لتشغيل الحكومة وتزوجوا من النساء المحليات. ودُفعت الطبقة الحاكمة إلى أن تتعامل مع الصفوة

المصرية فى شكل الكهنة وتبنى المجتمع كله الآلهة المصريين "بومان ١٩٨٦، ٢٠٩ - ١٠، ١٢٤ - ٥، ٦٢ - ٣، ٦١، ١٨، ١٢٢، ١٨٦ " وما بعدها. وبما أن الإغريق كانوا مترددين فى تعلم اللغات الأخرى فمن المحتمل أن الكهنة المصريين ترجموا القراءات ثنائية اللغة إلى اللغة الإغريقية من اللغة الديموطيقية وليس العكس مستخدمين مذكرات مقدمة من البلاط الملكى. وهناك أكثر من قطع passages قليلة - حتى فى نصوص المعابد البطليمية - توحى بالمعرفة الحميمة بالأفكار الفلسفية الإغريقية. ومن الممكن أن يعكس استخدام الكورس فى "انتصار حورس" أو الأحاديث الشعرية الطويلة فى "سر الميلاد الملكى الإلهى" فى إسنا تأثير الدراما الإغريقية. بالإضافة إلى هذا، وعلى الرغم من أن الوصول إلى العروض الدرامية كان أوسع wider فى الفترة الهيلينية منه فى أثينا الكلاسيكية فلا يمكننا أن نفترض أنه كان مسموحاً للمصريين بحضورها وخاصة فى أوائل الفترة البطليمية.

فى الفترة الرومانية تبين المصادر الوثائقية شعبية عروض المايم وهو شكل أقل رسمية فيما يتعلق بالجانب المسرحى وله شعبية كبيرة فى إيطاليا وتم تصديره إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. ولم تكن عروض المايم صامتة. وكانت تقدم كوميديا بذيئة جداً وأيضا عنفاً واقعياً جداً وإن لم يكن حقيقياً. وكانت تقدم بشكل أوسع من المسرحيات الإغريقية الأقدم "بيبر ١٩٦١، ١٦٥ - ٦ ". وكما لاحظنا بأعلى من المحتمل أنها كانت ترتبط بتراث من الحكى الوطنى لخلق شكل محلى من المسرح. هناك عرض آخر قدمه الإغريق هو المنافسة الرياضية. وأحدها سُجل فى ٢٦٧ قبل الميلاد فى مدينة إغريقية غير معروفة فى مصر حيث تنافس مستعمرون من شمال بلاد الإغريق ومقدونيا فى سباق للعدو فى الاحتفال بيوم ميلاد بطليموس الثانى "وكر Walkerوهجز Higgs 2001، ١١٥ -

١٦ ". ومع هذا، فى وقت متأخر هو القرن الثانى الميلادى توحى النقوش الهيروغليفية التى تصف الألعاب الجنائزية لأنتينوس Antinous حبيب هادريان Hadrian أنها كانت تنتزع اهتماماً أو تفهمًا ضئيلاً من السكان الأصليين "دكر ١٩٩٢، ١٠٧ "على خلاف سباق العربات فى الفترة البيزنطية "باجنال ١٩٩٣، ٩٢".

كانت هناك أيضاً مؤثرات ثقافية أخرى فى مصر فى أواخر الألفية الأولى. لقد سمح استخدام الجنود المرتزقة من يهودا Judea بواسطة ملوك الأسرة السادسة والعشرين والفرس بالتفاعل الثقافى وكذلك بالصراع "بورتن ١٩٩٦، ١٨ - ١٩، ٧٤ - ٨٨ ". وتبيّن النصوص الآرامية المكتوبة فى المخطوط الديموطيقى وكذا القصص المعروفة من مصادر الإنجيل درجة عالية من تعددية الثقافات multiculturism. وهناك تأثير مشوق يرتبط بموضوعنا هو إدخال المذبح ذى القرون horned altar إلى مصر من المشرق Levant. إن المذابح والتى كانت فى الأصل تستخدم للعطايا المحروقة والبخور قد أقيمت خارج أبواب المعابد المصرية حيث كانت تستخدم كثيراً فى طقوس الحماية واللعنات. ويبدو أن باب المعبد أو طريق المواكب القريب منه كان هو المكان الذى كانت تنفذ فيه أحكام الإعدام كما يوحى خندق مملوء بالبقايا البشرية التى وجدت بالقرب من الطريق المقدس بين الكرنك والأقصر "كابرول ٢٠٠١، ٦٦٤ - ٨ ". وكانت هذه المذابح ذات القرون تستخدم أيضاً بواسطة أشخاص غير قادرين على الدخول إلى المعبد أو لا يميلون إلى ذلك. إن عبادة الديانة كما كان يمارسها الإغريق لا تدور حول تمثال كما كان فى الشرق الأدنى ولكن حول قربان محروق فى مذبح خارجى outdoor altar غالبًا ما يكون أمام المعبد حيث يرى تمثاله فقط كعلامة على الاحترام "بركرت Burkert 1985، ٦٠ - ٣ ". إن التكيف وفقا للممارسة الإغريقية أصبح

شائعاً بشكل متزايد فى الفترة الرومانية عندما كانت المذابح كثيراً ما تشيَّد خارج مداخل المعابد "فاريل Varille 1942". وكانت الأعياد ذات الطابع الهلّينى مثل الـ Amesysia أو عيد ميلاد إيزيس تعرف منذ زمن أغسطس Augustus فصاعداً وكان يحتفل بها فى الأضرحة مثل ما كان يسمى بـ Serapaion فى الطريق المقدس الذى يجرى بين الكرنك والأقصر. وكان أعضاء العبادة يقيمون مأدبات مقدسة يبيمون فيها التذاكر وهى عادة إغريقية خالصة "باجنال Bagnall 1993، ٢٦٧؛ كابرول ٢٠٠١، ٧١٦ - ١٧" .

بعض الملاحظات العامة

إن الكمية غير العادية من المادة حول الأداء فى الفترة المتأخرة والمتاحة للمناقشة تجعل من الصعب أن نصل إلى نتائج. ففى الوقت الذى استمرت فيه الأعياد والعروض الدينية المعروفة من فترات سابقة من الواضح أن كان يحتفل بها بطرق أكثر إتقاناً دائماً. ويبدو أنه كان هناك تحولا فى التركيز من الفرجة العامة المتفاعلة مع بعضها البعض إلى العمليات الحاسمة - وإنه كانت سرية - والتى كانت نتائجها الناتجة تعلن فيما بعد علناً.

الجملة التقريرية statemet السابقة تخفى فعلا أكثر مما تكشف. وكانت كثير من العروض الأسبق أيضاً سرية بشكل واضح وبالمثل فإن الأعياد المواكبية مثل الأوبت أو دفن أبيس كانت لا تزال مركزية فى حياة المجتمع فى الحقبة المتأخرة وما بعدها. من الواضح أن عيد انتصار خنوم فى إسنا كان يتضمن حشداً من الرجال يحيطون بمعبد صغير فى الريف ويحدثون ضوضاء كبيرة. إلا أن معظم المستندات التى فحصناها تؤكد على السرية وأن الطقوس المتعلقة

بمكان معين مثل سر أوزيريس فى دندرة كانت مكتفية بذاتها على سطح المعبد. إن جدران ضخمة عازلة - يبدو أنها من تجديدات الأسرة ٣٠ - كانت تتحكم فى الدخول إلى الأفنية المقدسة. إن معبد إيزيس فى فيله والذى أقامة نختنبو الأول غزير الانتاج لم يكن يتطلب حائطاً لأن مكانه كان فى جزيرة. إلا أنه حتى هنا فإن كثيراً من الحجاج كانوا يزورون الموقع وكانت حشود من الجماهير المحلية تشاهد الأعياد الإلهية عندما يتجمعون تحت صفوف الأعمدة التى بنيت فى عهد أغسطس والتى كانت على جانبى الطريق المقدس بين باب المعبد ورصيف الميناء quay. وبينما كانت هذه الأبنية متصلة بصفوف الأعمدة التى وجدت على جانبى شوارع المدن فى الفترة الرومانية "أرنولد Arnold 1999، ٢٣٦ - ٧، الشكل ١٩٥" فهى تشبه أيضا الأروقة المعمدة porticos فى الفترة الكوشية Kushite الأسبق التى ناقشناها بأعلى.

ماذا كان شكل هذه العروض يصبح سؤالاً متزايد فى إلحاحه مع وجود مثل هذه النصوص الكثيرة. إن الأنشطة التى كان لها مكوِّن بناء constructive قوى مثل صناعة التماثيل الصغيرة لأوز يريس من أجل طقس بيت الحياة the House of Life أو السر فى شهر كيهك كانت تتضمن أفعال الكهنة المرتدين التيل النقى والصنادل البيضاء أو بإضافة جلد نمر أو خصلة شعر جانبية لازوردية كما فى حالة كاهن فكتى fekety priest.

إن الفتاتين اللتين تلعبان إيزيس ونفتيس فى "بردية برمنر - ريند - Bremner Rhind طيقتان تماماً وترتديان شعرًا مستعارًا ولهن اسمى الإلهتين اللتين تلعبان دوريهما مكتوبين على أذرعهما لكن ليس هناك أية. إشارة إلى ملابسهما. من المفترض أنها من التيل وتشبه الملابس العتيقة التى كانت الإلهات تلبسها فى

العروض المعتادة. ومع ذلك، يجب أن نتذكر أن الكهنة أيضاً يلعبون أدوار الآلهة. إن الكاهن الفكتى لا يصوَّر هكذا فى "بردية سولت" ولكنه يصور كالإله حيوانى الشكل شو Shu. كان سونيرون غير متأكد إن كان خنوم يقدَّم فى سر الميلاد الإلهى عن طريق تمثال أو ممثل. هل كان الممثلون المقنَّعون يلعبون أدوار الآلهة حيوانية الشكل؛ وهل كانوا يفعلون ذلك طوال الوقت أو فى بعض الأوقات أو لم يكونوا يفعلون ذلك مطلقاً؟ هناك اختلاف كبيريين مثل هؤلاء العلماء فى هذه النقطة و"لينسكى Wolinsky 1986؛ ريتز ١٩٩٥ - ٢٢٣ ". وفى الوقت الذى يجب أن نؤكد فيه بشدة الطابع المجازى metaphoric للنصوص والعروض المصرية يجب أن نلاحظ ان عروض الفترة اللاحقة هذه بصفة خاصة تظهر ميلاً نحو تقديمها بشكل ملموس جداً. فيمسح الملك بدمعة من عين الصقر الحى الذى يمثل عين حورس فى الاحتفال لتجديد القوة الملكية the Ceremony for the Renewal of Royal Power وتعطى الحبوب لأوزة عند نهاية "انتصار حورس" Triumph of Horus ممثِّلة انتقال الميراث عن طريق جب Geb والذى ينقل الارث إلى حورس وأوزيريس وهكذا تكتب الأوزة اسم هذا الإله. ويتم التعبير عن قوة الرجولة virility وقوة الحرفة بشكل ملموس فى عجلة الخزاف لخنوم وهكذا دواليك. وفى إطار هذا الميل للتصور الملموس concrete visualization فإن استخدام الممثلين المقنَّعين ليلعبوا أدوار الإله حيوانية الشكل لا يمكن استبعاده.

بعيداً عن القناعين المذكورين فى الفصل ٢ يبقى من هذه الفترة قناعان مصريان فقط. يمثل كلاهما ابن آوى jackal وهو الروح الحيوانية لأنوبيس Anubis. وبصفته الإله الذى يقوم بالتحنيط وكاهن سم كان أنوبيس شخصية شعبية فى كل من الاحتفال الجنائزى وأسطورة أوزيريس. إن شكله ذا رأس ابن

آوى ظل باقيا عند تحويله إلى عبادة أيزيس وسيرابيس Serapis فى الفترة الإغريقية الرومانية "ويت Witt 1971، ١٩٨ – ٢٠٩ ". وكما لاحظنا بأعلى فإن الإشارات إلى رجال أنوبيس فى الجنازات موجودة مبكرًا فى نصوص التوابيت coffin texts وهو دائمًا يظهر وهو يلعب دور رئيس المحنِّطين أو وهو يساعد فى الاحتفال بفتح الفم فى الجنازة منذ المملكة الجديدة فصاعدًا "رتنر ١٩٩٣، n٢٤٩. 1142 ". ومع ذلك فإن قناعى أنوبيس اللذين بقيا حتى الآن مختلفان تمامًا عن النوع الأسبق الذى ناقشناه بأعلى. فكلاهما من مادة خزفية ثقيلة ويغطى الرأس كله وبلا فتحات للعينين أو الفم. وهناك تصوير فريد لكاهن يرتدى مثل هذا النوع من الأقنعة فى مقطع عرضى in cross section موجود فى النقوش البارزة لموكب سوكر فى المعبد الغربى الأول على السطح فى دندرة "كوفيل ١٩٩٧ ب، اللوحة ١٣؛ "شافر ١٩٨٦، ١٢١ – ٢ ". تتم قيادة الرجل بواسطة كاهن آخر وراءه لأن من الواضح أنه لا يرى طريقه. مثل هذا القناع كان سيجعل من المستحيل على الممثل أن ينطق سطوره أو يتحرك حول خشبة المسرح وهى ملحوظة تبيِّن للبعض أن الممثلين المقنَّعين لا يمكنهم العمل فى أى نوع من العروض إلا إذا ظلوا ثابتين تمامًا بينما يقرأ السطور نيابة عنهم شخص مثل الكاهن المرتِّل. وفى هذا الخصوص يجب أن نلاحظ أن الصورة القلمية الموجزة vignette فى طقس التحنيط المعيارى - standard والذى يبدو فيها مراقب الأسرار Overseer of Secret يلعب دور أنوبيس – تبيِّنه كرجل يرتدى زى الكهنة المعيارى "سونيرون ١٩٥٢، ١٠ ". إن السؤال هل كانت الأقنعة تستخدم فى عروض العبادة المصرية أم لا لايمكن حسمه بسهولة لكن ذلك لا يجعله سؤالاً أقل أهمية.

لقد ذكرنا أن العبادات المصرية كانت تعانى من تدهور decline غير قابل للرجوع فيه فى ظل الأزمات الاجتماعية والاقتصادية فى القرن الثالث والتى أتبعها ظهور المسيحية " باجنال ١٩٩٣، ٢٦١ - ٨ ". ومع ذلك، فهى لم تختفى بين عشيه وضحاها. إن عبادة الآلهة مع الأعياد والعروض المرتبطة بها يمكن أن نجد لها توثيقًا فى القرن السادس "فرانكفورتر ١٩٩٧، ٢٠ - ٣٢، ٧٦" .

إن المصادر العتيقة المتأخرة تشير إلى وجود احتفالات على نطاق ضيق فى البيوت الخاصة وإلى الاحتفال بالأعياد والمهمة مثل تلك التى تحتفل بوصول فيضان النيل "نفس المرجع، ٤٢ - ٦ ". ويصف أحد المصادر المسيحية من القرن الرابع فى كلمات محمَّلة بالمعانى إلى حد ما مثل هذا الحدث الذى تم بالقرب من هرموبوليس Hermopolis

> كان هناك معبد ضخم فى إحدى القرى التى آوت معبودًا مشهودًا جوا وإن كانت هذه الصورة فى الحقيقة لا شئ سوا تمثال من الخشب. واعتاد الكهنة مع الناس - والذين ينخرطون فى سعار عربيد - أن يحملوها فى موكب عبر القرن وهم بلا شك يحتفلون لضمان فيضان النيل "فرانكفورتر. ١٩٩٧ - ٤٤ ".

فى الوقت الذى هُجرت فيه العروض التى كانت تحتفل علنا بقوة الطبيعة كما تتمثل فى الآلهة القدامى فإنها لم تختف تماما. فحتى القرن التاسع عشر كان يحتفي بفيضان النيل فى احتفال بالقرب من القاهرة حيث انفصلت قناة كبرى من النيل إلى موقع هليوبوليس "كورتيانى Corteggiani 1979، ١٣٨-٩، اللوحة ٢٥ ". وحتى اليوم هناك احتفال لتكريم الوالي أبى الحجاج بالأقصر يدور بموديل قارب أربع مرات حول الجامع "تجيب ١٩٩٠أ؛ هوفمان Hoffman، ١٩٩٥، ١٠٩-١١٠ " الذى يقع فى معبد آويت الجنوبي القديم. إن الأفعال، كما يبدو تتحدث بصوت أعلى من الكلمات.

٦

المعرفة في الوقت الحاضر بالعروض في الزمن الماضي

منذ رأى إرمان لأول مرة أن الجانب الشمالي من حجر شاباكا يمثل تسجيلاً لنشاط درامي "١٩١١" لم يتوان الدارسون عن اقتراح طرق لكيف حدث هذا أو لم يحدث. إن الشكوك حول وجود "دراما" مصرية تبدوا أن لها ما يبررها، إن النصوص المفترضة putative التي فحصناها لا تعطى لممثليها سطوراً تكشف عن الحالة الذهنية أو القصد أو المشاعر نحو الشخصيات الأخرى. وليس هناك تقريبا شئ على شكل الحوار المتفاعل وهناك القليل جداً من الإرشادات المسرحية إلا إذا حسبنا الإشارة المتضمنة داخل الأحاديث نفسها وليس هناك محاولة للايحاء أو حتى وصف مكان تدور فيه الأحداث في عالم معروف يعكس الحياة اليومية. ومن غير المحتمل ان يتحرك الممثلون او يتكلمون بطريقة مقنعة أو تشبه ما يحدث في الحياة إذ كانوا يغنون أو يصيحون بسطورهم وربما كانوا يرتدون ملابس غريبة قديمة بل ربما اقنعة. وبما أن هؤلاء الذين يرتدون الأقنعة يكونون غير قادرين على أن يراهم الناس أو يسمعوهم فإن سطورهم ينطق بها قارئ ويجب أن يحركهم شخص آخر على خشبة المسرح. وحتى لو كان هناك جمهور – وهذا ليس هو الحال في كثير من الاحيان إذا استبعدنا الممثلين أنفسهم – فهو لن يستطيع تتبع كلمات الممثلين لأنها كانت ذات لهجة قديمة وغير مفهومة وبينما يمكن أن يكون الجمهور على علم بالقصة فهو لن يستطيع المرور بتجربة التصاعد العاطفي emotional crescendo وتفريغ الشحنة release التى نتوقعها من المسرح لأنه لا يستطيع متابعة ما يقال.

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات صحيحة إلى حد ما إلا إنها يمكن أن تقابلها اعتراضات. أولاً، إن ما نتعرف عليه كمسرح هو ظاهرة خاصة جداً معروفة فى ثقافات قليلة فقط "شكنر ١٩٨٨، ١٠٣ وما بعدها" بل ان الطبعة المألوفة لدى هؤلاء فى الثقافة الغربية لا تزال أكثر خصوصية. كما لاحظنا فى المقدمة المسرح هو فرع subset من الدراما والعرض بصفة عامة. وهو نشاط يتصل اتصالاً عظيماً بالطقس لكنه متصل بفروع أخرى تكوّن سلسلة من أطياف تمتد من التركيز الذاتي إلى المشاركة على امتداد المجتمع. والمشكلة الأخرى مع هذا الرأى هى أنه هناك وكان هناك أكثر من نوع من المسارح موجود حتى فى ثقافتنا. يبدو من المحتمل بدرجة كبيرة أن المسرح الإغريقي القديم قد يكون مشابهاً للعروض المصرية التى سبق وصفها أكثر من مشابهته لمسرحنا خاصة فى إرشاداته المسرحية والإرشادية إلى مكان الأحداث والتى تبلغ حداً أدنى وفى التمثيل المؤسلب والملابس المؤسلبة بدرجة كبيرة أيضاً. وكالأحداث المصرية ظهر المسرح أيضاً فى سياق الاحتفالات الدينية. وإذا كان من المفترض أن ينشغل الجمهور بأحاديث الممثلين فهذا لم يكن الحال دائماً "شكنر ١٩٨٨، ١٩٣-٦" . إن الانتباه المؤدب الكامل لجمهور المسرح الحديث لم يكن معروفاً لشكسبير وليوريبيديس. وحتى فى القرن السابع عشر كرر كتاب المسرح أنفسهم لكى يعوضوا المستمعين الغائبين بعض الوقت أو غير المنتبهين. إن مسرحيات الأسرار فى أوروبا فى العصور الوسطى تشبه بشدة العروض المصرية فى طرق كثيرة لكن لا أحد يمكن أن ينكر طابعها الدرامي. فى تاريخ المسرح الأكثر حداثة سمى كتاب المسرح والمخرجون مثل برتولت برخت" Bertolt Brecht 1964، ٢٣- ٤١، ٦٩-٧٧ " بنشاط لأن يبعدوا جمهورهم عن المسرحية لكى يجعلوهم اكثر نقداً لها ووعياً بعلاقتهم بها. وكما لاحظنا بأعلى إن العرض التمثيلى وفن العرض التمثيلى قد

نظرا إلى أنواع أخرى من العرض التمثيلى مثل الطقوس واللعب والرياضة إلخ على أنها تهدف إلى شغل وخلق جمهور نشيط. للثقافات غير الغربية الأخرى طبعاً أنواعها الخاصة بها من العروض الدرامية والعروض الأخرى التى تشبه قليلاً مسرحية الفصول الثلاثة ذات الديكور "الواقعى" realistic التى يتم تمثيلها تحت قوس خشبة المسرح التقليدية.

ويمكن ذكر ملحوظتين صغيرتين أخريين . إن استخدام الأقنعة هو مشكلة صعبة والعدد الصغير جداً من العينات التى بقيت حتى الآن surviving specimens تقدم لنا عونا قليلاً خاصة أنها من نوعين مختلفين اختلافاً جذرياً. إن الأقنعة الأقدم والأخف ذات الفتحات للأنف والعين والتى تغطى الوجه فقط وجدت فى كلا السياقات الاستيطانية والجنائزية both setltement and mortuary contexts. والقناعان اللاحقان وهما أشياء خزفية ثقيلة بلا فتحات وتغطى الرأس كله غير معروفي الأصل. إن الطابع الفكرى للفن المصرى يجعل من الصعب جداً التعرف على الأشكال ذات الأقنعة. إن المنظر الفريد للكاهن ذا المقطع العرضي فى قناع أنوبيس فى دندرة يمكن أن يوحى بكيف كان النوع المتأخر من القناع يستخدم لكن يمكنه أيضاً أن يكون ذا مغزى معين فى موكب سوكر حيث كانوا يحملون أشياء مقدسة خاصة. (أنظر بأعلى فصل ٤). وتصور قطعة من نقش غير معروف المصدر من مقبرة فى المملكة القديمة ما سُمى بـ "لعبة الأجنبي" foreigner game ويبدو إنها تبيِّن شكلا يرتدى قناع أسد يشبه النوع الأبكر إلا انه لم يتم تفسير النقش بنجاح حتى الآن "ذكر وحرب ١٩٩٤، ٦٢٨-٩، اللوحة ٢٤٩ ". صحيح أن "بردية الرامسيوم الدرامية" وطقس التحنيط Embalming Ritual (انظر بأعلى الفصل ٥) لا يبينان أقنعة يلبسها الممثلون فى هذه الأنشطة إلا أن موضوع دور الأقنعة فى هذه العروض يظل مفتوحاً.

إن فكرة أن عروض الفترة اللاحقة مثل انتصار حورس كانت تتلى بلغة قديمة غير مفهومة قد أعلنها فيرمان Fairman في طبعته لهذا النص في عام ١٩٧٤ "فيرمان ١٩٧٤، ٥٦-٧" . وبما أن النصوص على جدران المعابد كانت في شكل من أشكال لغة مصر الوسطى وهي لهجة أدبية بطل استخدامها في أوائل الألفية الثانية قبل الميلاد فكان يمكن فهمها فقط بواسطة المتعلمين ويمكن أن تكون غير مفهومة بالنسبة للجمهور السوقي مثل اللاتينية أو الإنجليزية القديمة الآن. للأسف يرتكز قياس analogy فيرمان على افتراض ان نظام الكتابة المصرى كان يعمل كنظام كتابتنا وهو ليس كذلك. إن النصوص المصرية - والتى كانت طبعاتها جميعا بنفس نظام الكتابة - كانت تعمل طبقا لنظام مختلط mixed غير أبجدي ومعها مكوّن لوجوغرافى ogolraphic component قوى يمكن مقارنته مقارنة لصيقة بالنصوص الصينية أكثر من النصوص الغربية الأبجدية "جولد واسر Goldwasser 1995، ٤١ n. 30" . مثل نظام الكتابة هذا يقدم لمستخدميه ميزة قدرته بسهولة على أن يقرأ عبر اللهجات أو الفترات الزمنية لأنه لا يعتمد كلية على مكوّن صوتي. إن وجود العديد من نصوص الأداء في طبقات هيروغليفية وهيراطيقية وديموطيقية يوحي بأنها كانت تُنطق فعلاً باللهجة المعاصرة وإنها كانت مفهومة تماماً لأي مستمع.

نقطة أخيرة- لقد عرفنا العرض بأنه شئ له شهود عليه إلا أنه ليس من المستحيل اللذين يقومون بتمثيله أن يكونوا أيضا شهوداً كما هو الحال كثيرا في الطقوس الدينية. وعلاوة على ذلك و - كما رأينا - كثيراً ما كان الجمهور الأوسع لكثير من العروض المصرية خارج الموقع لكن هذا لا يجعلها أقل أهمية على الإطلاق.

إن المشكلات الأساسية الأكبر فى تخيل وإعادة بناء وإعادة تقديم العروض القديمة فى الوقت الحاضر هى البيئة التى نعيش نحن فيها. فمحاولاتنا فى هذا الاتجاه تتحدد دائماً مسبقاً عن طريق أبنية الفهم التى تتوسط فيها وسائل الاتصال mass- mediated. وعند مواجهة "بردية الرامسيوم الدرامية" حتى كيرت زيته - kurt Sethe وهو عالم عظيم- استطاع أن يتخيلها فقط على أنها تشبه ما يحدث فى الأفلام " ١٩٢٨، ١٧ ". فيجب علينا ليس فقط أن نحاول تخيل الثقافة الغريبة علينا وأنظمة الاعتقاد belief systems التى وجدت فى الماضى البعيد لكن يجب علينا - بشكل من الأشكال- أن ننتزع extricate أنفسنا من "الحشد الوحيد" lonely crowd "ريسمان Riesman 1969". الذى نجد أنفسنا داخله. فبينما لا نزال نعيش داخل الهياكل الاجتماعية فنحن نستجيب بصفة عامة للمنتجات واللحظات الثقافية - باستثناء الرياضة- فرادى أكثر منا كجماعة. إن الجمهور فى السينما هو مجموعة غرباء فى الظلام وقراءة كتاب مطبوع هو نشاط خاص. إن استهلاك consumption التليفزيون والموسيقى المسجلة ورواسبها hypostasis فى الشبكة على امتداد العالم world wide web هى فى سلم متصاعد من الحركة التى تنقسم إلى ذرات منفصلة atomized action. فقليل من هذه الأنشطة يتفاعل حقيقية مع بعضه البعض ومنظمها يتطلب نوعاً من التفاعل التجارى commercial transaction. إن الشبكة الإعلامية هى فى العادة القوة الموجهة vector للتسلية والإرضاء الشخصى personal gratification وليس للمعلومات أو الإمداد بالقوة empowerment كما يتم الإيحاء به أحياناً "جيمستون ١٩٨٣". والتأثير ليس زيادة الإحساس بالتكامل الشخصى personal integrity ولكن بالانفصال عن

الذات disassociation with the self. إننا نشاهد أنفسنا ونحن نشاهد أى شىء نشاهده وعندما نخلق شيئاً فكثيراً ما يبدو كما لو كنا نعكس ما ينعكس داخلنا عن ما رأيناه "دوليوز Deleuze وجوتارى Guattari 1988، و ما بعدها". بعبارة أخرى، على الرغم من أننا نشترك مع الناس فى المجتمعات قبل الحديثة pre-modern societies فى القدرات الذهنية المشتركة والمؤشرات الأساسية للوجود فإن إدراكنا للعالم ولأنفسنا يتم عن طريق وساطة غريبة تماماً بالنسبة لخبرتهم.

نص فيرمان: لحظة إعادة التدشين re-inauguration

إن نصوص إدفو التى كان فيرمان قد نشرها فى الأصل مع بلاكمان Blackman قد حررها هو من أجل العروض التى تمت فى مؤسستين تعليميتين إنجليزيتين فى ١٩٦٨ و ١٩٧٣. فقدمت "انتصار حورس" على خشبة المسرح التقليدى القديم فى قاعة أمام جمهور وكان عرض ١٩٧٣ متأثراً بدراسة الدراما فى العصور الوسطى "١٩٧٣، ٥٩ وما بعدها". على الرغم من أن من غير المعروف إذا ما كان الجمهور قد اشترك فى الصيحة " اصمد يا حورس اصمد" كما رأى فيرمان أن المصريين الذين سبقوهم فعلوا. وعلى الرغم من أن الصور الفوتوغرافية لهذا العرض موجودة فإن فيلمًا قد صنع منها قد فقد. وبصفة عامة، استقبلت المسرحية استقبالاً حسناً على الرغم من أن الأدلة على الحدث توحى بان النص الذى به تكرار لم يحذف قد جعل الجمهور قلقاً بعض الشئ. وقد تباهى فيرمان بأنه استطاع تسهيل هذه العروض. ومع ذلك فالطبيعة المغامرة بالضرورة للمشروع لم ترشحه لمجتمع الباحثين الأكاديميين. لكن هناك أدلة أكثر عن الواقعة توحى بأن على الرغم من أن الباحثين قدموا من وقت لآخر

نص فيرمان أو وثائق أخرى مشابهة من الفترة اللاحقة مع طلابهم- إلا أن الأمر لم يكن موضوعاً للمناقشة.

استراتيجيات تربوية: حورس فى الضواحى

إن قرارى فى البداية بتقديم عرض "انتصار حورس" فى ١٩٩٨ كان على أساس اعتبارات تربوية. فقد كان العام الافتتاحي لكورس قمت بتدريسه مع بول سوارنى Paul Swarney وهو متخصص فى البرديات فى برنامج الدراسات الكلاسيكية بجامعة يورك فى تورنتو. إن جامعة يورك هى مؤسسة كبيرة جداً بها اكثر من ٠٠٠ر٥٠ طالب وحرم ممتد فى غير اتساق وليس جميل المنظر تحيط به حدائق صناعية وعمارات شاهقة. وتقدم الجامعة خليطاً من الدورات العامة فى الفنون وبرامج مهنية من القانون إلى جرا فيك الكومبيوتر computer graphics . إن الكورس الذى قدمناه كان جزءاً من برنامج لمتطلبات التعليم العام فى الإنسانيات يركّز على تعليم المهارات النقدية فى الكتابة والتفكير والاتصال communication. نظر هذا الكورس- وعنوانه مصر فى البحر الأبيض المتوسط الإغريقي والروماني- إلى مصر فى العصر الإغريقي الروماني كمجتمع متعدد الثقافات واستخدم المصادر الأدبية والوثائقية فى الترجمة.

فى البداية مررنا بتجربة الإحباط الذى يشعر به كثير من الأكاديميين بسبب النقص فى استعداد الطلاب والنقص الواضح من جانبهم فى الاهتمام بالمادة material. إن المعلمين الملتزمين بشدة بمادتهم كثيراً ما يجدون أنفسهم يواجهون طلاباً ينضمون إلى الكورس الذى يقومون بتدريسه بسبب متطلبات البرنامج العام أو لأنه يناسب جدولهم schedule. وهؤلاء الذين من الواضح أنهم

مهتمون بالمادة يكونون قد تعرفوا عليها بصفة عامة من خلال المنافذ الثقافية الجماهيرية مثل الأفلام أو شبكات التليفزيون الأرضية cable TV networks مثل القناة التاريخية History Channel أو الفنون والتسلية Arts and Entertainment. وعلى الرغم من أن هذه القوى الموجهَّة vectors تزعم أنها تعلّم فإن هدفها الحقيقي هو أن تسلّي. "قارن Postman 1985، ١٤٢-٥٤ ". وعلاوة على ذلك، فإن مصر والعالم الكلاسيكي معروفان جيداً كدوال عائمة floating signifiers مبعثرة بشكل عشوائي في أنحاء منطقة الثقافة المؤسسة على الإعلان. وعلى الرغم من أن المعلمين في المدارس الابتدائية والثانوية قد بذلوا جهداً مشكوراً لكي يشغلوا الطلاب بهذه الموضوعات والموضوعات المتصلة بها فإن كلا المدرسين والطلاب متورط بشكل حتمي في هذه المنظومة الأوسع. إن معلمي الجامعة بالتأكيد ليسوا خارجها أيضا ولكن لديهم مجموعتهم الخاصة من الاستعدادات الثقافية التي تساعد وتعوق معاً تفاعلهم مع الطلاب.

إن الحياة الأكاديمية كما توجد الآن- على الرغم من أنها مرت بتحول جذري في السنوات الثلاثين الماضية- لا تزال مؤسسة على الافتراض غير المعلن بأنها نشاط ثقافي للصفوة تقوم به الطبقة المرفهة. إن الاستثمارات الضخمة للوقت والمال المصاحبة للتعليم الجامعي كانت تعتمد في الأصل ليس على المنح الدراسية scholarships وقروض الطلاب ولكن على الموقف الطبقي class position. إن فتح التعليم العالي لهؤلاء خارج طبقة الصفوة أدى إلى ضغوط على ثقافة المجموعتين. فنحن لدينا تحويل إلى شيء سماذج Greening أو تنزيل إلى مرتبة البروليتاريا لكل من ثقافة ومحتوى التعليم الجامعي (جاسن Jasen، ١٩٨٩ فيسك Fiske ١٩٨٩، ١ - ٢١) ومن ناحية أخرى تحويل - أو كما يحب البعض أن يسميه تدمير - ثقافة الطبقة العاملة التي تجسّد طرق التفكير الشعبية الأسبق "توكر

Docker ١٩٩، ٥١ - ٦٣" هذه الضغوط لا تزال واضحة بشكل أكبر كثيرًا فى حياة ما قبل التخرج منها فى بدارس المتخرجين أو بين العاملين فى الجامعة حيث يميل هؤلاء الحاصلون على المواقع أن يتبنوا ثقافة بيئتهم الجديدة بدلاً من تبنّى ما يتركوه خلفهم. بالإضافة إلى ذلك، إن القضايا المتعلقة بتمثيل النساء ومجتمع الأقليات تظهر بين كل من الكلية والطلاب (بانرجى Bannerji ١٩٩١). وبعيدًا عن الهوة الثقافية التى تفصل بين المعلمين والطلاب توجد أيضًا مشكلة تغيير طرق التناول Approaches والتوقعات فى المدارس انعليا فيما يتعلق بالتعليم الأساسى والمهارات النقدية. وهكذا على الرغم من أن لدى كثير من الطلاب مهارات عالية فى تقديم أنفسهم ورغم انهم متعلمون تعليمًا تكنولوجيا وإعلاميًا عاليًا إلا أنهم ينقصهم كل المهارات المتعلقة برأس المال الثقافى والأكاديمى الذى يؤهلهم للأداء فى الأنظمة الأكاديمية التقليدية.

لذلك فقد واجه زميلى وأنا مهمة تلقين طلابنا ناقلين إليهم معرفة من المحتوى الأكاديمى لنا ومقدمين لهم وسائل التعبير واستخدام هذه المعرفة. إن تعليم المهارات النقدية - وهو سلوك انتقل من المدارس إلى الجامعات فى السنوات العشرين الماضية لمقابلة مثل هذه الاحتياجات يبّين ممارسات مثل الكتابة الحره وعصف العقول brainstorming ومناقشات المجموعة الصغيرة متحدًا مع المحاضرة المتفاعلة interactive lecture أو وقت التدريس فى الفصل. لقد واجهت لعب الأدوار والتمثيل كتقنيات يتعلمها الطلاب فى المدرسة العليا واستخدامتها مع مجموعات صغيرة. لقد أتخذنا قرار استخدام التمثيل ولعب الأدوار فى مكان كبير عندما كنا نفكر فى مخاطر الواجبات الكتابية الكبرى فى كورسات الجامعة الأقل مستوى والتى تتضمن نقص الانتباه إلى التفصيلات والانتحال Plagiarism على نطاق واسع.

وعندما بحثنا عن واجب assigment من شأنه أن يجبرهم على أن يعملوه فى الوقت المحدد وجدت نسخة من انتصار حورس على الرف في مكتبة جامعة أخرى. إن إعلاننا عن هذا الواجب "المفاجأة" فى بداية السيمستر الثانى قد قوبل فى البداية بعدم التصديق والعداء. ومع ذلك، فى النهاية نظر كل الفصل والمعلمون إلى المرض الجماهيرى لهذا العمل على أنه أكثر الواجبات المدرسية التى اشتراكوا فيها إرضاء وإمتاعًا لهم على الاطلاق. وفى تبنى هذه الاستراتيجية أصبحنا - زميلى وأنا - جزءًا من عدد متنام من المعلمين فى الجامعة الذين يستخدمون الواجب القائم على الأداء الذى كان فى الماضى مقصورًا على التعليم الأولى والثانوى (كوهين Cohen ٢٠٠٤، أنجلو Angelo وكروس Cross ١٩٩٣).

وعبر السنين تطور الواجب الأكبر القائم على الأداء فى هذا الكورس ليضم ثلاثة تقارير أولية وتقريرًا نهائيًا يقدمها كل طالب، وبينما يقوم العمل على مجموعات صغيرة فى دروس خصوصية منفصلة ونشاط أخير على امتداد الفصل فإن العلامات التى يحصل عليها كل طالب لا تعتمد فقط على اشتراك الطلاب فى الأنشطة ولكن أيضًا على تقديم تقرير نهائى يعرضون فيه القدرة على الوصف والفهم الواضحين لما كانوا يفعلوه. إن إحدى أكبر مزايا هذا البرنامج من الناحية التربوية pedagogical هو التحسن الملحوظ فى مهارات الكتابة لكثير من الطلاب. ويتم تتبع هذه المهارات منذ السمسة الأول عندما يعطى الطلاب المزيد من الواجبات التقليدية متضخمة القراءة والتعليق على النصوص. ويوضح نجاح هذه الاستراتيجية الحقيقة البدهية truism التى تقول إن من الأسهل كثيرًا أن تفهم وتكتب عن شىء ما فعلته عن شىء تكون قد قرأت عنه فقط. إن العمل فى مثل هذه المشروعات أيضًا يرفع من المهارات التنظيمية ومهارات الاتصال.

وعبر السنين التى مر بها هذا الكورس تم القيام بالمشروعات الآتية: عرضه جماهيرى (انتصار جورسى ومقطوعات مفكاهية صغيرة داخل الفصل مأخوذة من الحمار الذهبى the golden Ass تأليف أبوليوس Apuleius وتمثيل لسر أوزيريس فى شهر كياك طبقًا لنص دندرة وإعادة بناء متخيلة لـ سر اسحق باستخدام تشكيلة من المواد المصرية والكلاسيكية وتمثيل لتحنيط ودفن العجب أبيس وعرض لـ سر أوزيريس طبقًا لنصوص دندرة وبردية برمنر رايند وسنصف انتصار حورس وسر اوزيريس وجنازة العجل أبيس - وهى الموضوعات الأكثر صلة - بالمناقشة الحالية - بتفصيل أكبر قليلاً.

وقد استخدمت كل العروض نصوصًا كتبها الطلاب وضعت على أساس المواد الأصلية. إن إعادة كتابة المواد هى جزء رئيس من عملية الفهم والتقديم التى تسهّل عملية التعلم. ويحدث بصفه عامة فى هذه العملية أن تختصر النصوص بدرجة كبيرة عاكسة المسافة المختلفة فى الزمن وفى الاهتمام بين طلاب الجامعة فى القرن الواحد والعشرين والمصريين القدماء. كما يحدث أيضًا أن تختصر الفصول أو الشخصيات للتسهيل أو للوضوح. إن الهدف هو تقديم طبعة من أساسيات الحدث واضعين فى الذهن طوال الوقت أن أى عرض قديم لن يكون تمامًا كعرض آخر. كما تستخدم الملابس وأدوات المسرح أيضًا وتصنع طبقًا لمايراه هؤلاء المنخرطون فى النشاط ولكن ذلك يخضع للتشاور مع المعلمين. إن ما يتم استخدامه فعلاً يعتمد على ما هو متاح. إن المشاركة فى المهارات والموارد resources بين الطلاب تساعد فى حل الكثير من هذه المشكلات. وفى بعض الأحيان يتدخل الأصدقاء والعائلة للمساعدة. وبما أنه لا يوجد دعم مالى من المؤسسات لهذه المشروعات فيتم تشجيع الطلاب على الحصول على تمويل لتغطية النفقات. إن هذا العمل يقربهم للغاية من الممارسين القدماء حيث يكون هذا الدعم حيويًا لاستمرار انشطتهم على نطاق واسع. وكانت كل العروض تتم

فى نهاية السنة الدراسية فى أواخر مارس أو أوائل أبريل عندما يكون الجو دافئًا بشكل كاف يسمح بالخروج ولكن هذا لم يكن يحدث بشكل أكيد دائمًا. وعلى الرغم من أن هذا التوقيت قد لا يتوافق نظريًا مع تواريخ التقويم الأصلية فإن السنة المصرية كانت تتيه wanders وعلى كل حال فالسنة الموسمية seasonal والزراعية agricultural فى كندا مختلفتان تمامًا.

وقد عرض انتصار حورس وهو عرض يستغرق خمسة وعشرين دقيقة - مؤسس على نص فيرمان فى المبنى الدائرى الذى تعلوه قبة قاعة فارى Vari Hall وهو مكان عام داخلى جيد الإضاءة يتمتع بحجم كبير من حركة المارة. وهو لا يربط فقط بين مجمعين من مجمعات المبانى الضخمة فى الحرم الجامعى لكن يحيط به أيضًا طابقان من الفصول ذات الشرفات.

وكانت الملابس تشمل أقنعة بالإضافة إلى نموذج ذى بعدين لسفينة حورس وقف الممثلون خلفها وكان الجمهور يتكون من أعضاء الفصل الذين لا ينخرطون مباشرة فى العرض بالإضافة إلى أى شخص يتجول فى القاعة المستديرة rotunda. وتم توزيع أكثر من مائتى بروجرام تضمن سطورًا يشترك فيها الجمهور. وقد قدم الموسيقى والمؤثرات الصوتية طالب وصديقة كانا ماهرين على جهاز "توليف" الصوت وقد صنع فرس النهر من أجل العرض بواسطة الفنان صانع الدمى ولاعب العرائس لسلى أشتون leslie Ashton.

وهذا الحيوان - والذى كان أكبر وأكثر وضوحًا من الشكل الموجود فى نقوش إدفو - حل محل الكعكة وأفرغت بعد ذلك من بطنه قطع الفاكهة الملفوفة فى مناديل ورقية حمراء.

وقد بدأ العرض بأن جذب كاهن سم إنتباه الحشد بالطواف حول المبنى وهو يحرق البخور بينما توضع أشياء المسرح في مكانها. وقد أخلى طريق لموكب الكهنة والكورس يتبعه الملك والملكة في ملابس إغريقية خالصة. صفق الملك وبدأ العرض. في منتصف الطريق بعد طقس الرماح العشرة ونزع أحشاء فرس النهر أخذ الملك رمح حورس وتم وضع التاج المزدوج double crown على رأسه. وكان حاملاً الرمح آخر من ترك مكان العرض "جيلام ٢٠٠٠" وأظهر الجمهور - الذي تكوّن من المارة وأعضاء الفصل غير المشتركين في التمثيل وأصدقاء وأطفال من مركز يورك للحضانة - مستويات متفاوتة من الاهتمام والتفاعل - لقد بقى القليلون حتى نهاية العرض ولكن معظم المشاهدين العابرين قضوا دقائق قليلة قبل أن ينصرفوا. وعلى الرغم من أن سلوك المتفرجين ربما لا يعكس التزام الجمهور في الزمن القديم إلا أنه اقترب من ردود فعل الجمهور القديم أكثر مما اقترب من ردود فعل الجمهور في مسرح تقليدى "شكنر ١٩٨٨ ، ١٩٣ - ٢٠٦". كان إنتصار حورس أكثر عروضنا "مسرحية" theatrical وأحكمها في البناء. وكان أيضًا عرضًا لعب فيه المعلمون دورًا من أدوار التدخل بشكل كبير. وقد ابتعدت الأنشطة اللاحقة عن هذا النموذج ومالت إلى تأكيد العملية process عن المنتج product.

قدم طلابنا سر أوزيريس في مناسبتين في ٢٠٠٠ و ٢٠٠٤ . كان التأكيد هنا ليس على عرض جماهيري واحد لكن على نشاط امتد عبر فترة ثلاثة أسابيع. استخدم العرض الأول فقط نصوص وصور بندرة وركز على الأنشطة الرئيسية لعمل التحنيطات وموكب سوكر ورفع حجر جد. وكانت هذه العروض تقدم تقديمًا خاصًا إما في الفصل وإما في أوقات يعلن عنها خصيصًا. وتم إبحار الثاني والعشرين من كيهك في بركة الحرم الجامعي. وكان عدد قليل فقط من أعضاء الفصل موجودًا لموكب سوكر والذي تم حول المجمع complex حيث كانت

الدروس تتم. كان ذلك فى أوائل الربيع ولم يكن هناك متفرجون. وتم تقديم رفع حجر جد عند شروق الشمس قبل نهاية الفصل الدراسى "بأسبوع واحد. وكان إجباريًا بالنسبة للفصل بأكمله. وبما أنه لم تكن هناك تفصيلات بشأنه فى دندره فقد تم عمل نص مستخدمًا المشهد فى مقبرة خيريوف kheuet متضمنًا الرقص والتحطيب stick - fighting.

وتم الحدث فى منتصف الخلاء فى الحرم الجامعى وشهد ختام الحفل بعض من استيقظوا مبكرًا والذين وصلوا بالأوتوبيس. وبعد الظلام فى نفس اليوم دفنت المومياوات سرًا فى مكان مملوء بالأشجار(جيلام ٢٠٠٢) .

فى ٢٠٠٤ وبحضور عدد أكبر من الطلاب والحصص الخصوصية بذلت محاولة لتوسيع الاحتفال واحتواء مواد من بردية برمنر - رايندوكذلك الأنشطة الثانوية المذكورة فى معابد أوزيريس وتقويم دندره Dendra calender. وعلى الرغم من أن صنع التماثيل سار سيرًا حسنًا كان التنسيق بين أنشطة الجماعات المختلفة أمرًا صعبًا وقد منع الجو البارد فى أغلب الأحوال المواكب أو الأنشطة الأخرى التى تدور بالخارج. ومع ذلك، ولدَّ تغيير طريق موكب سوكر ليكون من خلال مول التسوق shopping mall ورفع حجر جد فى القاعة المستديرة رد فعل أكبر من الجمهور. وكانت الكمية الكبيرة من المادة الإضافية التى قدمتها بردية برونر - رايند تحديًا لكتاب النص وكتاب الدراما فى الطلبة كذلك كان تخيل المواكب والأعياد والمشار إليها فقط بشكل "كروكى" للغاية بواسطة المصادر الأصلية وتمت معظم الأنشطة فى الفصول والممرات والأفنية.

ربما كانت مراسم دفن العجل أبيس أكثر مشاريعنا قدرة على التحدى حتى الآن. فقد قسم فصل مكون من مجموعتين بقيمرتين المسئولة عن المركب نعشًا مطليًا على عجلات وصمت موكبًا طوله كيلو متران ينتهى عند البحيرة حيث

بنيت مقبرة - صورة طبق الأصل من ناووس [1] أبيس بالحجم الطبيعى - أمامها صلاية عليا كتابة هيروغليفية. وتضمنت هذه العملية إبحار أوزيريس مع الموكب الجنائزى الفعلى فى طريق استغلت فيه طبوبغرافية topography الحرم الجامعى. وقد صمم مخرجو الجنازة موكبًا أتاح عددًا من التوقفات للرقص والموسيقى.

وتلاوة من كتاب الموتى Book of the Dead وقد قدم أحد الدارسين للموسيقى العرقية [2] حركات راقصة وآلات النقر percussion ونوتة موسيقية موضوعة طبقًا للإيقاعات المصرية التقليدية. وقدم طالب آخر لكل أعضاء الفصل الملابس المتأسبة بما فيها القمصان النسائية الداخلية من الكتان التى المناسبة الندابات. لم تسر الأمور على هذا النحو اليسير بالنسبة للمجموعة الأخرى. وربما أن تحنيط عجل حقيقى كان خارج الموضوع فكان عليهم إيجاد بديل. وبعد نقاش طويل بدأ الطلاب فى صنع صورة لعجل مضطجع من الخشب والقماش وعجينة الورق papier - maché. وقد زاد من العجلة فى الأمر عندما "قتل" الهمجيون العجل الأول مما أدى إلى حزن عام إذا لم يكن بكاء. وكنتيجة لذلك كان ينبغى تحنيط الموديل المعاد بناؤه بالحجم الطبيعى فى فترة أقصر بكثير من سبعين يومًا. وبعد أن تقد الرجل الذى يرتدى قناع ست الشىء الأول cut حشرت أحشاء العجل والتى تكونت من أشكال محشوه من القماش فى قدر ثم أخذوه إلى غرفة اللف. وهنا باستعمال كثير من الزيت - لفت الأرجل الأمامية فى أربطة ملونة طبقًا لطقس التحنيط. وأثناء لف أبيس قرأ الكاهن المرتِّل الأقسام المناسبة فى طقس التحنيط المعيارى.

---

١ - تابوت من الحجر

٢- الموسيقى خارج الميراث الأوروبى "المترجم"

وفى اليوم الذى سبق الجنازة تمت طقوس Standard Embalming Ritual اليوم التاسع والستين بالداخل لأن السماء كانت تمطر ثلجًا بكثافة. وتم تمثيل طبعة من الإبحار فى البحيرة بواسطة نماذج للقارب وللأشكال. وتمت تأدية نواح lanentation إيزيس ونفتيس من بردية برمنر - رايند بواسطة تلميذتين كتب على أذرعهما أسماء الإلهتين الآن وأثناء الجنازة.

ولحسن الحظ تحسن الجو فى اليوم التالى واستطاعت الجنازة أن تتم على الرغم من أن الطريق الطويل البارد حجب أى جمهور حقيقى خارجى.

ماذا يمكن أن نتعلمه من هذه الأنواع من المشروعات؟

كما لاحظنا بأعلى، يمكن الحصول على عدد من المزايا التربوية من هذه الأنشطة وهذه تشمل بناء التفكير النقدى حول الكتابة والقراءة والفهم. فهى نافعة بشكل خاص فى مساعدة الطلاب فى أن يقرأوا ويفهموا النصوص الصعبة التى تبدو للوهلة الأولى ناقصة كلا الشكل والمضمون اللذين يمكن التعرف عليهما. وهى أيضًا تشغل الطلاب على عدد من المستويات متيحة لمن لديهم الاستعداد الأكاديمى الأقل طرقًا للتعامل مع مثل هذه المادة ومع هذا يمكن المجادلة بأن عروض الطلاب هذه من منظور أكاديمى تقدم بعض الاستبصارات الثمينة داخل النصوص والعروض التى يسجلوها. هذه الاستبصارات عامة وخاصة كلاهما.

على سبيل المثال أوضحت صورة العجل أبيس بطريقة ملموسة جدًا الطابع العملى لتفسير قوس لبردية هيبنا وهو أن النطرون natron أدخل فى تجويف الجسم فى أكياس من القماش (١٩٩٣ ، ١٩٩٧) إنها الطريقة الوحيدة التى يمكن بواسطتها ملء تجويف الجسم الكبير بكفاءة وتجفيفه من الداخل. وعلاوة على

ذلك هذا التكنيك هو أكفأ طريقة لإزالة وإعادة تدوير recycling النطرون الذى أصبح مشبعًا بالرطوبة وهى عملية أظهرت تجارب سالمة إكرام Salima Ikram أنها اساسية للتجفيف الناجح (٢٠٠٠). وفى موضوع آخر، على الرغم من أنه صحيح أن طلابنا مروا بمشكلات عملية فى بناء وسقى قوالب الشعير والرمل من أجل يسر أوزيريس وفشلوا فى أن يجعلوا أيًا منها ينبت يجب أن نلاحظ أيضًا أن "طرب" أوزيريس الحقيقى أو الموميـاوات التى فحصتها إنجيلا تولى Angela Tooly لم يكن الهدف منها أن تفعل هذا (١٩٩٦، ١٧٣). وأخيرًا عندما ارتدى الممثلون فى انتصار حورس الأقنعة من الورق المعجون اكتشفوا بسرعة أنهم لم يستطيعوا أن يجعلوا الناس نسمعهم وأن عليهم عمل ثقوب إضافية فى الرقاب لكى يحلوا المشكلة - إن هذه الأقنعة - والتى كانت على غرار الصور الحيوانية للآلهة المصريين - تثير مرة أخرى السؤال حول وضع status الأقنعة فى العروض القديمة.

ويمكن تقديم المزيد من الملاحظات العامة الأخرى. إن الفشل أحيانًا فى التنظيم أو صعوبات العمل مع الأعضاء الآخرين من الفريق أو الفصل ككل توضّح أهمية وجود هيكل تشغيل فعال وعلاقات بين الأشخاص لنجاح ومثل هذه المشروعات - وهى كذلك توضح الدور الحاسم الذى لعبه التخطيط المسبّق فى إحداث نتيجة مؤثرة. إن النص السر فى دندره يبين بشكل محدد أن الشعير لصنع التماثيل الصغيره وكذلك نبات الكتان الذى جاء منه نسيج النهل للفها قد زرعا فى حقل معين فى السنة السابقة (تشاسينات Chassinat ١٩٦٨ (II)، ٥١١ - ٢٧؛ كوفيل Cauville ١٩٩٧ جـ، ١١). وعلى الرغم من أن الطلاب لم يكن أمامهم الوقت الكثير لجمع المواد سرعان ما أصبح واضحًا أن الإعداد المبكر كان هو مفتاح الإتمام الناجح للمهمة التى كلفوا بها من الواضح أن الطقوس والعروض التى كانت تتم فعلاً فى المعابد أو فى الأعياد العامة كان الاحتمال

الأكبر أنها تتم فى يسر فى حالة وجود هيكل تنظيمى عامل مزوّد تزويدًا جيدًا بالموارد. إن الصعوبة الأكبر التى مر بها طلابى هى توفير الوقت لتكملة الأنشطة بطريقة تتفق مع الإرشادات الأصلية. واضح أن بالنسبة للكهنة المصريين وللعاملين الآخرين فى الخدمة فى المعابد طبقًا للدورة الموصوفة prescribed rotation فإن عملهم كان طوال الوقت ليلاً ونهارًا. وهذا يشرح بوضوح ليس فقط مصاعب طلابنا بل أيضًا لماذا لم يكن للعروض الأكثر إتقانًا أن تستمر من دون هيئة عاملين فى المعبد محترفين تمامًا.

بالنسبة للعمليات الأكثر اتقانًا وسرية يمكن تقديم ملحوظة فى غاية الأهمية. على الرغم من أننا إذا تحدثنا بدقة نقول أن لم يكن هناك جمهور مسموح به بعيدًا عن هؤلاء المشتركين فى العمل فى موقع آمن يجب أن نلاحظ أن أنشطتهم كانت تتطلب دعمًا مجتمعيًا كبيرًا. إذ يجب أن يكون هناك إمداد بالمواد المفردة singular material وخدمات ثانوية مطلوبة لعملياتها، كان يجب أن يضع شخص ما مائدة الماء لتماثيل أوزيريس فى السر أو يقدم السرير الذى ينام عليه الملك البديل فى طقس تجديد القوة فى السنة الجديدة. وفى حالة الطلاب كانت هناك مساعدة تتم كثيرًا بواسطة أصدقائهم وآبائهم.

وعلى الرغم من أنه صحيح أن المعابد المصرية الكبيرة كانت مزودة بمثل هذه الخدمات فى داخلها فإن الناس الذين قاموا بتقديمها كانوا هم أيضًا أعضاء فى المجتمع الأكبر. فحتى خلق مكان يتم الاحتفال فيه بسر أوزيريس فى دندرة لابد أنه كان يتضمن عددًا كبيرًا من البنائين والحرفيين الين لا يرتبطون بكبار الكهنة نقلاً وكما رأينا فى الفصل ٤، أدى بناء المقابر الملكية "السرية" لفراعنة المملكة الجديدة إلى قيام مجتمع نابض بالحياة استمر طويلاً تم تطويع إيقاعات حياته وعمله خصيصًا لـ تتفق مع تحول الملك إلى أوزيريس. وعلى الرغم من أن مثل

هذه الأسرار استبعدت الاشتراك المباشر الأوسع إلا أنها أيضًا تطلبت دعم المجتمع لكى تقدم بالعمل على الإطلاق. وعلى الرغم من أن معظم الممثلين فى العروض التى ناقشناها فى الفصلين الأخيرين يمكن أن يكون اختيارهم يتم بسبب موقعهم فى النظام الهرمى للكهنة والنظام الهرمى فى المجتمع الأعرض فإن بعضهم كان يدين باختياره لصفاته المتفردة الخاصة مثل توأم منف the twins to Memphis وجيهو Djeho القزم وبنفس الطريقة تقريبًا تم الاختيار الذاتى لطلابنا لأدوار معينة.

مشروعات أداء أخرى

بعد بحث قدم فى أحد المؤتمرات حول انتصار حورس قابلت عددًا من الزملاء دارسى علم المصريات كانوا يواجهون تحديات تربوية مشابهة للتحدي الذى واجهته. وقد تتابع عدد من المناقشات عن مزايا وعيوب مثل هذه الأنشطة فى الفصل وكيف يمكن تعديلها أو تحسينها. وانتصار حورس لها أهمية خاصة وهى إعداد عن مادة خاصة تحت إشراف بيتر بسيونى Peter Piccione فى كلية تشارلستون Charleston College فى سوث كارولينا (بسيونى ٢٠٠٠). كان مدخل بسيونى هو أن يسمح للطلاب بالاشراف العامل على العرض والذى تضمن أيضًا عرضًا أمام جمهور ثم أعطاهم علامات على النتائج ويكشف شريط فيديو عن العرض نتيجة مختلفة جدًا لكل من عرض فيرمان وعرض يورك. فمن منظور تربوى كلا المدخلين مؤثر بشكل متساو ولكن بنتائج مختلفة وينظر بسيونى إلى هذا العمل كمشروع رائد يريد أن يطوره أكثر فى المستقبل.

performing the site أداء الموقع

يمكن رؤية مستوى الاهتمام المتصاعد فى مثل أنشطة الفصل هذه على مستوى الجامعة على أنه يعكس "الرغبة الملحة لتقديم العرض فى الموقع" والتى لاحظها هودر Hodder 2002 حيث هبطت تشكيلة من العناصر - أثريون وفنانون مؤدون وسياح وفرق مسرحية وطواقم فيلم تجارى - على مواقع أثرية كأماكن للعروض أو أعادوا خلقها بممثلين وأطقم بغرض التعليم. وكما لاحظنا بأعلى إن هذه الظاهرة سائدة بشكل خاص فى البرامج المصنوعة خصيصاً للتليفزيون حيث لا يكون استدعاء evocation الحياة القديمة أو حتى الحياة قبل القرن العشرين كاملاً دون إعادة التمثيل بالملابس. وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة ليست بدون مشاكلها من وجهة نظر التعليم وعلى الرغم من الاحتفاظ بالمتخصصين فى مثل هذه المشروعات فهناك مشكلات فى العروض فى الموقع. ومن أهمها امتلاك مثل هذه المواقع بواسطة زوّار أثرياء ومتخصصين أكاديميين من العالم المتقدم أو بواسطة أنظمة سياسية جائرة لأغراض لا تتعلق بالحاجات المادية أو الثقافية لكثير من السكان المحليين. إن التغريب alienation الذى ينتج هو ليس طبعاً مجرد نتيجة القليل من العروض العلنية إذ يمكن أن تكون له نتائج تراجيدية جيلام ٢٠٠٤ كما يمكن أن نراه الآن فى العراق.

فى حالة الدول المتقدمة فإن درجة أكبر من تخويل السلطة العقلية intellectual empowerment ونظامًا للأداء فيه تفاعل أكبر قد يساعدان فى حل هذه المشكلة. ومع هذا فالانفصال عن النفس السائد الذى يأتى من فكرة العرض المتأصل rooted فى وسيط عاكس specular medium له نتائج غير متوقعة. وقد نشأ بعض أكثر عروض طلابنا نجاحًا من الحاجة إلى توثيق

الأحداث على الفيديو. وهكذا لم يتم تنسيق "سر أوزيريس" بواسطة مشرف على السر ولكن بواسطة مخرج سينمائى. وعلق فعلا على الأحداث طالب بهذه الصفة.

نتيجة غير متوقعة أخرى لهذا الموقف هى ميل المشتركين للتمثيل ضد أدوارهم بدلا من معها وهى عادة متأصلة إن لم تكن من وحى ممارسات "الباقى على قيد الحياة Survivor" والعروض التليفزيونية الواقعية الأخرى." قللت عملية مشابهة من قيمة النوايا الحسنة لمسلسل القناة ٤ البيت الريفى فى عصر إدوارد The Edwardian Country House". وعلى الرغم من إن فتح الباب لعرض من الماضى يمكن أن يكون تجربة تعليمية من شأنها زيادة الخبرات إلا أنه من الصعب التخلص من ميراث من التفسير الذى تقوم به وسائل الإعلام على مدى قرن. أما عن الشكل الذى خلقته وسائل الإعلام فهذا يبدو جزءًا لا يمكن الهروب منه من من نكون، سواء كان هناك جمهور حى أم لا.

وعلى الرغم من أن مثل هذه المشكلات لا تغيب عن العالم النامى فهناك قضايا أخرى تنشأ تتعلق بالثقافة وخاصة الممارسات الدينية. بصفة خاصة فى الشرق الأوسط ترى اليهودية والمسيحية والإسلام نفسها تحل محل الممارسات والمعتقدات الأقدم وتتعارض معها. وفى ظل هذه القضايا فإن العرض فى الموقع والذى يتم قبوله - وخاصة كأداة تعليمية لطلاب المدارس الثانوية والجامعات - يمكن أن يتضمن خلق صوت يوحى بالمكان soundscape بدلاً من استخدام الجسد البشرى. إن الصوت الذى يوحى بالمكان والذى طوره الأثريون فى أوروبا قد استخدم لإعادة خلق بيئات الماضى past ecologies كما يفعل مؤرخو ما قبل التاريخ "ميلز ٢٠٠٠ Mills" أو المنظر الطبيعى landscape المقدس الأكثر

حداثة لسلوفينيا Slovenia فى القرن السادس عشر والذى تم التعبير عنه بواسطة أجراس الكنائس. فى مصر على سبيل المثال ربما تكون المواقع المناسبة لمثل هذه المشروعات هى تلك التى بها أبنية محتفظ بها جيدًا يقطنها الناس والتى لا تخضع كثيرًا لحركة السائحين الكثيفة ولكن إذا ثبتت صحة هذه المشروعات فمن الممكن توسيع نطاقها. إن إنتاج الأصوات التى توحى بالمكان لا ينطوى على معدات ميدانية field equipment غالية على الرغم من أن البيانات الصادرة عن أعمال المسح التى تقوم بها GIS مرغوبة جدًا. فبالإضافة إلى البحوث فهى تتضمن استكشاف المنطقة من أجل الأصوات المناسبة وتسمح لممارسيها باستكشاف نطاق أوسع من العروض والأماكن كما فعلنا نحن. وجنبًا إلى جنب مع المزيد من العروض التقليدية وتوثيقها فإن مثل هذه الاختراعات كالصوت الذى يوحى بالمكان يمكنها أن توسّع النطاق التعليمى والعملى للبحث الأثرى، كليهما، مما يثير قضايا جديدة لدراسة الثقافات القديمة.

خاتمة

ماذا يمكن أن يقال عن العروض المصرية؟

فى الفصول الستة السابقة فحصنا الدليل على أنشطة العرض المسرحى فى مصر الفرعونية. وعلى الرغم من أنه يمكن تعريف العرض بأنه أى نشاط إنسانى مهيكل structured يحدث أمام شهود فإن هذه الدراسة مالت إلى التركيز على الأحداث "الدرامية" التى تنطوى على قدرٍ من التفاعل بين مؤدى مؤدين و/ أو جمهور. مثل هذه الأنشطة التى لدينا نوع من التسجيل لها جميعها تقريبًا متأصلة فى أحداث كلية holistic تسمى "أعياد" festivals وحيث يمكن ربطها بأنواع أخرى من العروض مثل الموسيقى أو الرقص أو "الرياضة" sports. وبما أن جميع هذه السجلات هى نتاج ثقافة الصفوة فإن الصورة التى تقدمها تلك السجلات للعروض المسرحية محدودة. ومع هذا يمكن ذكر عدد من الملاحظات.

الطبيعة الأدائية للعرض The performativity of performance

فى ملاحظاتى الافتتاحية لاحظت العلاقة بين الأفكار حول العرض وبين نظرية أقوال الأداء performatives أو أفعال الكلام speech - acts . وقد ركز المفكرون المهتمون بهذه القضايا على استخدامها فى تكوين هياكل السلطة فى المجتمعات المعاصرة. وعلى الرغم من أن هذا المنهج بالقطع له بعض الفائدة فى تحليل المادة المصرية فإن أكثر، تطبيقاته إثارة للاهتمام على السحر magic أو على الأقوال المؤثرة وهى قسم من فعل الكلام لا يهتم به كثيرًا أو لا يهتم على الإطلاق المنّظرون اليوم لكن له أهمية مركزية فى العبادات المصرية والأنشطة

الدينية الأخرى. إن دور السحر فى هذه الأنشطة يكشف عن الارتباط الأساسى بين العرض وأقوال الأداء. إن العرض هو دائمًا إعادة تقديم re-presentation شئ آخر something else يجعله يحدث مرة ثانية بشكل ما. أحيانًا تكون العلاقة بين أحدهما والآخر أقل وضوحًا مما يمكن أن تكون. إن أداء اليمين من جانب رئيس الجمهورية أو رئيس الوزراء له معنى واضح فى حد ذاته - self evident. إلا أن علاقة الرقصة الثنائية pas de deux فى الباليه الكلاسيكى الغربى بالممارسة الجنسية ليست كذلك وقد تتطلب نوعًا خاصًا من المعرفة بالتراث المتعلق بهذا الأداء المعَّين والثقافة التى أنتجته. وعلى الجانب الآخر، فى المصادر المصرية ربما كانت معانى وأغراض إعادة التقديم هذه أكثر استغلاقاً على الفهم إلى حد ما من ما تبدو الآن من منظورنا المنعزل detached التاريخى.

ومع ذلك فهناك قليل من الشك فى أن الصور الجرافية وتلك التى على النقوش والموجودة على جدران المعابد والمقابر لها طابع أدائى performative وكان الهدف منها توليد - generate حسب الحاجة – الأنشطة المسجلة إلى الأبد. إن الطريقة التى تضفى بالضرورة على هذه المواد صفة الكمال تجعل علاقة هذه المواد بالأداء الفعلى العارض contingent موضع جدال. إن النصوص فى كتب البردى قد تكون أكثر عونًا فى تخيل العروض على الرغم من أنها أيضًا عامة جدًا فى طبيعتها من حيث أنها تعمل عمومًا كأدلة guides مرشدة لنشاط ما أكثر منها مجموعة مفصلة detailed من التعليمات. ومع هذا يجب أن نتذكر أن معظم الأنشطة المسّجلة بهذا الشكل كانت مصممة خصيصًا لكى تكون أدائية – إنها طقوس أكثر منها مسرح.

مجازات الأداء: The tropes of Performance

ثقافة جديدة لها أصول وراثية recombinant culture

لكى نفهم الطبيعة الخاصة للعروض المصرية فهمًا أفضل يجب علينا أن نخطو إلى الخلف بعيدًا عن "معانيها" المعلنة أو المتضمنة implied وننظر إليها من منظور شكلى formal بحت. هناك بعض الأنماط الشيّقة فى المادة material من كل العصور لكنها ملحوظة بشكل أقوى فى المصادر المتأخرة .

فهناك موتيفة motif هى موتيفة الداخل والخارج، العلنى public والسرى. يمكن تمييز هذا النمط فى تصميم layout مقاصير enclosures الاحتفالات مثل ظهور الملك عند التتويج أو فى عيد سد وفناء courtyard أمنحوتب الثالث فى معبد الأقصر وفى كثير من الترتيبات المعدّلة permutations الأخرى مثل إعلان الميلاد الإلهى أو الصقر المقدس فى أضرحة معينة فى المعابد فى عصر البطالمة. لقد تضمنت الطريقة الأبكر دورانا circuit شعبيًا حول المبنى الذى كان الملك يظهر منه ثم أدت إلى ظهور وحدة أساسية أخرى فى القاموس هى الطواف circumambulation. هذا "الدوران حول الجدران" وجد أولاً فى الاحتفالات المرتبطة بالملك وأبيس وسوكر لكنه تم تعديله بشكل واسع فى سياقات أخرى. وربما أدى الدوران إلى رحلة الإله إلى الخارج وذهابه إلى معابد أخرى وعودته مؤدية إلى تطوير أعياد "الإبحار" والمواكب الفخمة التى تطلبت طرقًا مقدسة بنيت خصيصًا من أجلها. ومن ناحية أخرى فإن نوعًا أكثر ستاتيكية static من الظهور أدى إلى تطوير "مكان الرؤية" viewing place والذى يمكن فهمه على أنه مكان مغلق تحيط به الأعمدة ومنصة platform مرفوعة ومظللة يقوم الملك

أو الإله بالرؤية منها. حقًا، إن فعل الرؤية له أهمية جوهرية فى الديانة المصرية. لقد ترك المتقون pious سجلات كثيرة تبين رغبتهم فى رؤية إلههم الآن وإلى الأبد، خاصة فى أثناء المملكة الجديدة. وكان المفروض أن يلاحظ الإله الآثار monuments التى تركها ملوك معينون فى طرق مواكبهم وفى المعابد ويجيب على من يلتمس إجابات من الوحى. وفى أكثر أجزاء العبادة سرية كان الكاهن القائم على الخدمة يرى وجه الإله عندما كان يكشفه. هذه العروض كالمرآة تعكس عصرها لكن النظرة تسافر فى الاتجاهين، كليهما.

وكانت الأنشطة السرية للعبادة تتأثر أيضًا بالعمل الأساسى للطقوس. فعبادة الإله - والتى كانت تتكون من نفخ الروح فى الصورة وانكشافها أمام الكاهن القائم بالخدمة - كانت تتم داخل أبعد غرفة فى المعبد حيث كان الضريح الذى يضم الصورة يفتح. وكان يمكن أيضًا أن يؤخذ الإله فى موكب داخل المعبد فى دوران حول الحرم sanctuary نفسه أو "الممر الغامض" "mysterious corridor" فى المعابد اللاحقة أو إلى أعلى وحول السطح كما فى معبد دندرة. وكانت العبادة الفعلية تتمركز حول تقديم أشياء ذات مغزى signficant متنوعة إلى الصورة. وبينما يمكن أن تكون هذه الأشياء طعامًا أو شرابًا يتعلق بالكهنة أنفسهم فقد تكون أيضًا أشياء ذات طابع له مغزى وقابل للتحول trarsformative مثل عين حورس أو معات Maat والذى كان يجسد النظام الكونى. لم يكن إعطاء واستلام هذه الأشياء موضع القوة الأدائية للطقس فقط لكنها أعادت تقديم تقليد مصرى بصفة خاصة يمثل الألفة بين الناس التى كانت تحتضن أهم العلاقات الإنسانية وهى تلك التى بين الأب والطفل وبين الملك والرعية والتى تشكلت عليها العلاقة بين الأبناء والأجداد وبين ما هو إنسانى وما هو إلهى. إن مفهوم أن المانحين يعطون ما يودون أخذه لأنفسهم أمر مركزى فى

هذا الأداء الخاص. إن لعبة التبادل reciprocity هذه تقوم على فكرة واضحة جدًا للعب الأدوار التى يمثّل فيها الكهنة المؤدون للخدمة الآلهة وأحيانًا الملك. فى المستندات الأبكر مثل "بردية الرامسيوم" يقوم رجال ذوو مرتبة رفيعة ملتحقون بالبلاط بلعب الأدوار. وفى المستندات اللاحقة كان لعب الأدوار مقصورًا على أنواع مختلفة من الكهنة مثل الكاهن المرتّل أو كاهن السم أو الكاهن الفختى fekhety. وتبين هذه الواجبات assignments أن الأدوار توزع أولا على أساس الوضع الاجتماعى وثانيًا على الخبرة - expertise وفى الحقيقة يفترض المرء مقدمًا بصفة عامة الثانية. كما توحى المستندات اللاحقة أيضًا بأن صفات فيزيقية متأصلة معينة - نراها فى حالة توأم منف أو فى القزم جيهو - Djeho كانت تؤهل أفرادًا معينين. إن حقيقة أن النساء أو البنات اللاتى يلعبن أدوار إيزيس ونفتيس وعلى أذرعهن اسم الشخصية تؤكد ليس فقط الطابع الأدائى لأفعالهن ولكن أيضًا الطبيعة الواعية بذاتها لممارسة لعب الأدوار. وبعيدًا عن لعب دور معين كثيرًا ما كان الكاهن المرتّل باللغة المصرية "حامل كتاب العيد" أو كاتب scribe كتاب الإله يلعب دور منسق الأنشطة. إنهم لم يشرفوا فقط على عرض معين لكنهم كانوا أيضًا يتلون أو ينشدون التراتيم أو الأقوال utterances الأخرى التى كانت تصاحب هذا النشاط بعيدًا عن "السطور" التى كان الممثلون ينطقون بها.

إن "بردية الرامسيوم الدرامية" - بالإضافة إلى النصوص المتأخرة مثل طقوس الاحتفاظ بالحياة conservation of life و"سر أوزيريس" فى شهر كيهك، وتعزيز السلطة confirmation of powerفى السنة الجديدة - تدل أيضًا على استخدام أشياء معينة أو أدوات مسرحية فى العروض. وأحيانًا تدل هذه النصوص على استخدامها فقط لكنها فى بعض الأحيان تعطى تعليمات محددة

جدًا عن صناعتها ووضعها. وتخبرنا "بردية الرامسيوم الدرامية" أنه يجب التضحية بعجل وأوزة لتمثيل القضاء على الأعداء بينما يعطى نص السر فى دندرة مقاسات ومواد دقيقة لحجرة نوم عليها ظلة لمومياء سوكر. مثل هذه الأدوات المسرحية كانت معروضة فى أماكن معينة مثل بيت الذهب أو بيت الإله حيث الجدود مدفونون فى إسنا. ومع هذا، فإن هذه الأماكن ليست أماكن جغرافية بقدر ما هى رمزية كما هى الحال فى المسرح الحديث.

وعلى النقيض من هذه الصفات الرمزية والتى تكاد تكون مجردة abstract فإن العروض المصرية اللاحقة بصفة خاصة تؤكد بشدة على تحققها الملموس concrete realization. لقد أصبحت جنازة العجل أبيس أكثر حيوية باشتراك عجائب الطبيعة مثل التوأم اللتين مثلتا الأختين إيزيس ونفتيس وجيهو القزم الذى عرضت رقصته إعادة ميلاد الطفل الإلهى. إن كلا تعزيز السلطة الملكية فى السنة الجديدة وصعود الصقر الإلهى للعرش تضمنى ذرف الدمع بواسطة صقر حى كان يعيد تقديم حورس وهكذا أظهر عين حورس وهى أقوى والتمائم الحامية والدالة على التبادل المتدس. وفى إسنا أخذت عجلة الخزاف لخنوم شكلاً فيزيقيًا حقيقيًا ولعبت دورًا رئيسيًا فى عروض سر الميلاد الإلهى ونقل القوة الخلاقة إلى المخلوقات الإناث. فى إدفو كانت دراما "انتصار حورس" على أعدائه تنتهى بأوزة حية كانت تجسّد الكتابة الهيروغليفية لاسم جب Geb وريث الآلهة. وبينما يمكن رؤية مثل هذه الأدوات كطريقة لجعل قصة ما أكثر حيوية بالنسبة للجمهور يجب أن نتذكر أن الجمهور فى هذه الفترة قد لا يكون حاضرًا دائمًا. إن استراتيجية التصور الملموس concrete visualization قد يكون لها وظيفة سحرية أو أدائية أيضًا.

وهذا نفسه صحيح فى كثير من الأحيان بالنسبة للتكرار وهو خاصية جوهرية للأداء المصرى. إن عيد سد هو فى حد ذاته إعادة للتتويج لدرجة أن من الصعب فى كثير من الأحيان أن نفرّق بينهما. إن العروض الفردية تتسم أيضًا بالتكرار والمضاعفة reduplication. إن عبادة المعبد و"طقس فتح الفم" يتكونان إلى حد كبير من التقديم المستمر للهدايا إلى التمثال تصحبه شروح مشابهة لكل فعل. كان "انتصار حورس" يعيد طقس فرس النهر عشر مرات وكان يقدم شكلين مختلفين للإله. وتحدد كثير من النصوص إعادة قول ما عددًا من المرات للتأكيد و/ أو التأثير. إن طقس اللعنات فى ميرجيسا Mirgissa كان يضمن تأثيره من خلال تحطيم مئات من السلاطين bowls المنقوشة والتماثيل الصغيرة وتقديمها قربانًا بالإضافة إلى قتل إنسان. ولكن فى الوقت الذى تكون الإعادة فيه جزءًا لا يتجزأ من فعل الأداء فهى أيضًا ضرورة بنيوية structural فى العروض المواكبية لأن المتفرج الواقف لا يمكنه أن يرى ما يفعله الممثلون طوال طريقهم كله ولهذا كان حاملو سفينة سوكر يعيدون الصيغة "النصر، النصر، أيها الملك!" مرارًا وتكرارًا. وقد نفترض أيضًا أن الراقصين والموسيقيين الذين صاحبوا موكب أوبت كانوا يكررون حركاتهم ونظامهم الروتينى عبر مجرى الموكب.

إن إعادة كثير من الموتيفات أو التماثيل الصغيرة مثل دمعة الصقر أو جرى الملك أو رفع عمود جد أو صنع موديل المومياوات أو "طقس فتح الفم" أو لعن الأعداء - والتى يمكن رؤيتها فى نصوص أداء مختلفة اختلافًا كبيرًا من عدد من العصور - توحى أيضًا بالتكرار المرتبط ليس بمحتوى أو معنى الأنشطة لكنه كان بمثابة قاموس للأداء حيث تتم الأفعال وتتوسع فيما وراء معناها واستعمالها الأصليين. على سبيل المثال إن السهر بالساعات على مومياوات أوزيريس ربما كان مؤسساً على السهر على الميت المذكور فى نصوص التوابيت فى المملكة

المتوسطة. تأخذنا مثل هذه الممارسات من العروض الرسمية على المستوى الكبير إلى احتفالات المجتمع على المستوى الصغير.

وكما رأينا، هناك قليل من الأدلة الملموسة على مثل هذه الأنشطة فى مصر الفرعونية لكن من المؤكد أنها وجدت وأنها تمثل بلا شك أصل كثير من العروض الرسمية. من الممكن أن نوثّق صنع الموسيقى والرقص واللذين لعبا دورًا مهمًا فى الأعياد الكبرى فى فترة ما قبل الأسرات كما أن الموسيقيين والراقصين المحترفين معروفون منذ المملكة القديمة فصاعدًا. وأحيانًا يكونون ملحقين بمؤسسات العبادة أو المؤسسات الملكية وفى أحيان أخرى بالبيوت الخاصة الكبيرة. وفى بعض الأحيان يوصفون بالأساتذة "النجوم باللغة المصرية" مما يعنى أنهم محترفون مهرة يعملون بالقطعة. فى طبعة المملكة المتوسطة من أسطورة الميلاد الإلهى تتخفى الإلهات الثلاث إيزيس ونفتيس وهكت Heket فى زى موسيقيات رحّالة وقابلات midwives مما يوحى بأن هذا كان شكلا طبيعيا للمهن "لتشايم، ١٩٧٣، ٢٢٠ - ١ ". مثل هؤلاء الأشخاص قد يكونون قد لعبوا دور الحدأة فى الجنازات الخاصة أو ربما أعضاء بيت المتوفى. وتوثّق البرديات من الفيوم فى القرن الثانى الميلادى فرقة من راقصات الصاجات troupe of castanet dancers واللائى كان من الممكن أن تستأجرن للعمل بحفلات الزفاف أو فى المناسبات الخاصة الأخرى "وسترمان ١٩٢٤" .

وبما أن القرويين فى دير المدينة قاموا بأداء عبادات قريتهم الخاصة فلابد أنهم أيضًا كانوا يؤدون الطقوس والعروض المناسبة مثل طقس الأجداد حول راعيهم الملك أمنحوتب الأول. حقًا، لقد وجدت البردية التى سجّلت هذا الطقس فى القرية. وكانت أنواع العروض الأخرى - على المستوى الصغير - والتى ربما

كانت مرتبطة بالسحر - تتم فى البيوت الخاصة كما هو مبيَّن بواسطة الأقنعة التى وجدت فى كاهون Kahun ودير المدينة على الرغم من أن كيفية الاستخدام غير معروفة بدقة. ولدينا من دير المدينة أيضًا أدلة عن عروض أقل رسمية فى الطابع مثل التظاهرات السياسية المرتبطة باضرابات العمال فى أثناء الأسرة العشرين. كان ينقص مثل هذه القرى الأماكن العامة الواضحة بعيدًا عن البوابات والأفنية الأمامية لمعابدهم الصغيرة ولكن هذا الدور قد يكون قام به ضفة النهر وهى مكان للتبادل الاجتماعى والاقتصادى مشار إليه فى المستندات من دير المدينة "مكدول - McDowell ١٩٩٩، ٨٤ ". إن الكلمة المصرية لفناء القرية أو الاجتماع هى كنبت qenbet والتى تعنى ركنًا أو مفترق طرق crcssroads "إرمان وجرابو Grapow ١٩٣١ ، ٥٢، ٥ - ٥٤، ١٧ ". ربما كان هذا هو المكان العام لقص الحكايات والذى يفهم ضمنًا بشكل قوى عن طريق وجود قصص تبيِّن كثيرًا من خصائص الأدب الشفاهى oral literature. وربما كان الأمر هو أن هذه العروض - بحلول الفترة الإغريقية الرومانية - قد اتحدت مع المايم الهلِّينى لخلق مسرح شعبى جديد. ومن الممكن أن يكون هذا المسرح قد تأثر بالدراما الإغريقية والتى كان البطالمة يدعمونها ماليا بسخاء كما كان الحال بالنسبة لبعض المعابد المحلية الكبرى.

ووجدت بدون شك الألعاب مثل الجرى أو الرمى بالسهام archery أو استخدام كرة - والتى ظهرت فى الأعياد التى على نطاق كبير - على مستوى غير رسمى، وربما كانت "لعبة الأجنبى" fore:gner game والتى تظهر فى مقابر المملكة القديمة والتى تمثِّل لغزاً غير مفهوم من ألعاب الأطفال لتمضية الوقت وربما لم تكن كذلك "دكر وحرب ١٩٩٤، ٦٢٨ - ٩، اللوحة ٢٤٩ ". ترتدى الشخصية الرئيسية قناع أسد. وكانت الاحتفالات الجنائزية الفخمة - والتى

كانت تصل إلى قمتها من أجل العجل أبيس - بدون شك موضوعة فى النهاية على أساس طقوس بسيطة للانتقال من حال إلى حال rites of passage لغير الصفوة والتى ربما استمرت - فى شكل أبسط - خلال حياة الثقافة المصرية.

الدراما والمحتوى

رأى فكيتور تيرنر "Victor Turner 1974" أن الدراما الاجتماعية تعكس تتابعًا لأفعال أربعة : الخرق breach والأزمة crisis وحركة التصحيح وإعادة التكامل reintegration. ويمكن تطبيق هذه الخطة على كلا مواقف الحياة وإعادة تقديمها وتوجد فى معظم الدراما الرفيعة. إنها تكوّن بالتأكيد "حبكة" plot معظم العروض المصرية على الرغم من أن طابعها الدرامى كثيرًا ما ينكر.

وينتمى كلا طقس العبادة اليومى و"طقس فتح الفم" إلى أسطورة أوزيريس وابنه حورس والذى يؤدى طقوس جنازته ويطالب بميراثه. عندما يصبح كاهن السم الذى يلعب دور حورس فى أبيه فى طقس فتح الفم (أنظر بأعلى، الفصل٤) فإن هذه بلا شك نقطة مثيرة للحزن حتى بالنسبة لهؤلاء من بيننا الذين ليسوا على معرفة عميقة بقصتهم. إن الشكل الآخر variant الموجود فى "بردية سولت" فى طقس الاحتفاظ بالحياة والذى يقتل فيه شو Shu ابنه أولا ثم يحتفظ ببقاياه ويبعثه للحياة من جديد هو أيضًا سيناريو قوى.

وعلى الرغم من أنه يمكن تقديم حجة argument تاريخية مقنعة لأصل أسطورة أوزيريس فى الجنازة الملكية والعبادة الجنائزية mortuary cult "جريفيث ١٩٨٠" فإن البناء العميق للقصة بالتأكيد هو الذى أدى إلى استخدامها الواسع والمؤثر كأداة للعرض والطقوس. ومع هذا لم تكن أسطورة أوزيريس هى

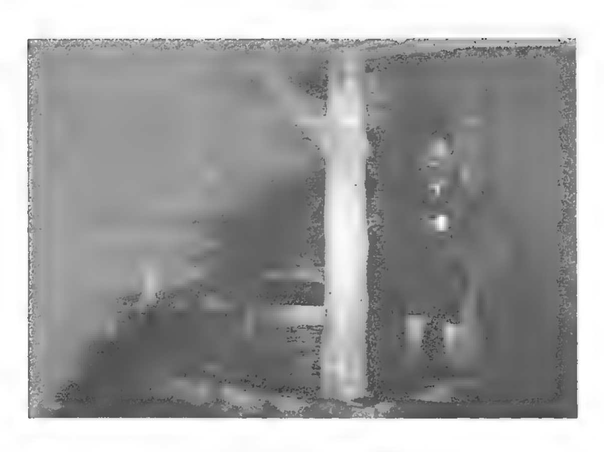
القصة الوحيدة التى قدمت هذا البناء الدرامى المرضى satisfying. فنحن نجد فى إسنا طبعة من أسطورة تدمير الإنسانية حيث يجرى الخالق فيها ويختبئ من قوى الفوضى والتى كان ينبغى هزيمتها بواسطة ابنه شو والذى ينتهى أيضاً بالمطالبة بميراثه. وقد قدمت هذه الأسطورة بشكل حى لتمثيل قوى الفوضى هذه. أحاطت مجموعة من الرجال بالمعبد حيث كان تمثال الإله مخبأ. وجاءت بعد سهر vigil ليلى لمجموعة كلها من الرجال معركة على بحيرة بين قوى الفوضى وقوى النظام. وليس من المؤكد دائمًا من الذى اشترك فى مثل هذه الطقوس لكن المصادر الكلاسيكية توحى بأنهم فعلوا ذلك بحماس وفى بعض الأحيان بحماس أكبر مما ينبغى.

الجمهور والقصد Audience and intention

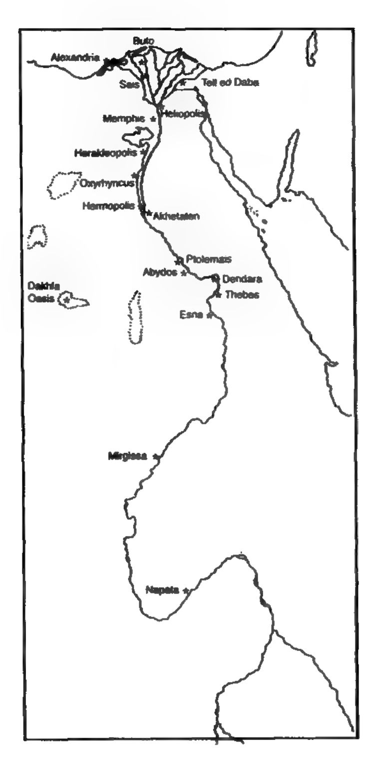
إن وضع status ووظيفة الجمهور يظلا مشكلة فى أية محاولة للتفسير المفاهيمى للعروض المسرحية ، ناهيك عن إعادة خلق . بالطبع فى العرض الطقسى يمكن للجمهور والممثلين أن يكونوا واحدًا. ففى حالة العبادات فى المعابد الكبرى فى المملكة الجديدة وما بعدها من فترات كان ينضم إلى الأبطال الرئيسيين مجاميع من المغنين والموسيقيين وأيضًا الخدم الذين كانوا ينقلون القربان. ولقد قيل أنه كان هناك أيضًا راقصون سبنسر ٢٠٠٢ ولكن يبدو أنهم اقتصروا بدرجة كبيرة على الاحتفالات المواكبية أو على عبادة حتحور فى الأفنية الأمامية أو على أبواب أضرحة بيوت الميلاد. وبينما وجدت الاحتفالات المواكبية فى أثناء المملكتين القديمة والجديدة يبدو أنها ازدادت كثيرًا بعد بداية الأسرة الثامنة عشرة عندما خلقت حيازة الثروة من خلال الإمبراطورية empire والتجارة مراكز حضارية كبيرة نشأت فيها جماهير أكبر. وبعيدًا عن إقامة

"بوابات شعبية" public portals للآلهة مثل تلك التى فى شرق الكرنك فإن أهمية المعابد للحياة الاقتصادية كان يمكنها أن تضمن أن كثيرين من أفراد المجتمع لهم علاقة ما بها. وحتى لو كانت الطقوس والعروض السرية والتى أصبحت شعبية بشكل متزايد فى الفترة الأخيرة مقصورة بشكل كبير على جماعة معينة فإن تنفيذها الناجح كان يتطلب دعم المجتمع بأسره. وحتى لو كانت مومياوات أوزيريس تصنع سرًا فإن الكثيرين لابد انهم كانوا على علم بما يحدث حتى لو لم يكونوا مطلعين عليه تمامًا. إن اشتراك الصفوة فى الأحداث مثل عيد سد أو الاحتفالات المواكبية فى المملكة الجديدة حيث كانوا يحملون سفينة الملك لم يكن موقفًا مفتوحًا بشكل كامل للجماهير لكن كذلك لم يكن مسموحًا بالدخول إلى مكان رؤية ديونيسوس فى أثينا. وكما لاحظنا بأعلى يمكن افتراض أن الأعياد التى على نطاق واسع كان لها نظائر على نطاق ضيق. إن الأدلة المستندية والأركيولوجية توحى بأن مصر فى العصر الإغريقى الرومانى كانت تمتلئ بالأضرحة والمعابد فى القرى تديرها المجتمعات المحلية وأنهم كانوا يعرضون الاحتفالات على المسرح بعد إغلاق المعابد الكبرى بوقت طويل.

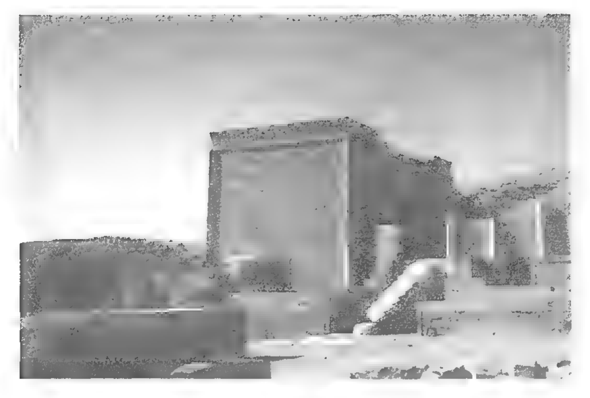
ليس هناك شك فى أن العروض التمثيلية وجدت فى مصر القديمة. ومعظمها موثق فى سياق الأعياد أو الأحداث الدينية الأخرى ليس بسبب الإجبار الايديولوجى أو "الاعتقاد" ولكن لأن طريقة التفكير هذه كانت تقدم كلا من الإطار المفهومى والنظام العملى للناس الذين عاشوا هناك بطريقة تشبه إلى حد كبير ما تفعله رأسمالية السوق الحرة لنا. وللسبب نفسه لم تكن هناك فعلاً سوق للعروض ويبدو أن بعض الاستراتيجيات لخلق عروض جديدة قد فشلت مثل تجربة إخناتون مع التوحيد المجرد abstract monotheism وعبادة حاكم مركزى فى أواخر الأسرة الثامنة عشر. وما هو واضح أن العروض الرسمية وغير الرسمية كليهما والاجتماعية والسحرية كليهما كانت تمثل مكانًا مركزيًا فى الثقافة والمجتمع المصريين طيلة وجوده.



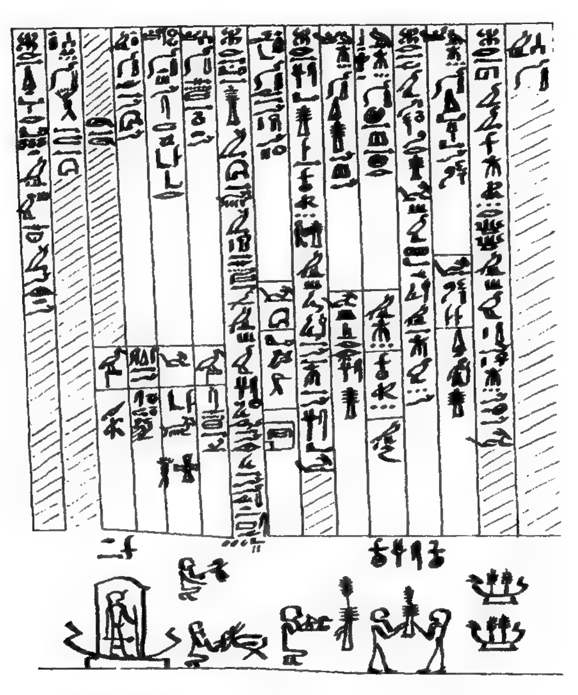
زائر وممثل/ مترجم في المتحف الكندي للحضارة



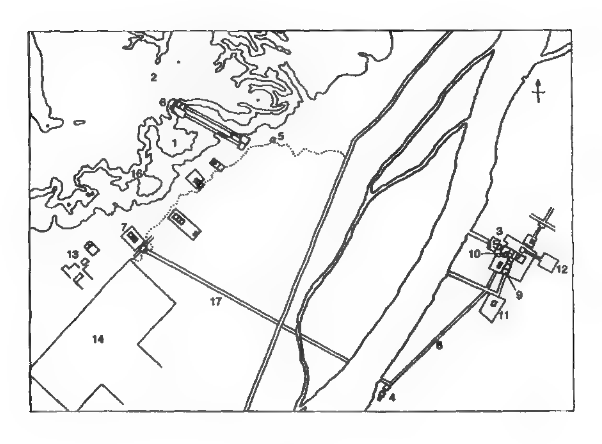
خريطة مصر والنوبة



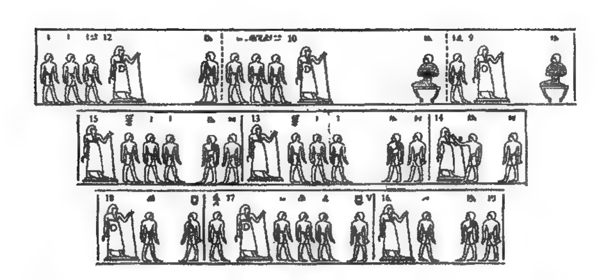
مجمع الهرم المدرج ويظهر الطرف الجنوبى من فناء العيد وتظهر معه منصة عرض الملك ومعبد فى الخلفية.



بردية الرامسيوم الدرامية. الأعمدة من ٤١ إلى ٥٤ (الأسرة الثانية عشرة) معاد رسمه من الأصل للين هولدن.



خريطة طيبة



المشاهد من ٩ إلى ١٨ من طقس فتح الفم فى بقرة رخميرع تقرأ المشاهد من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل.
مأخوذة من الطبعة الأصلية للين هولدى.



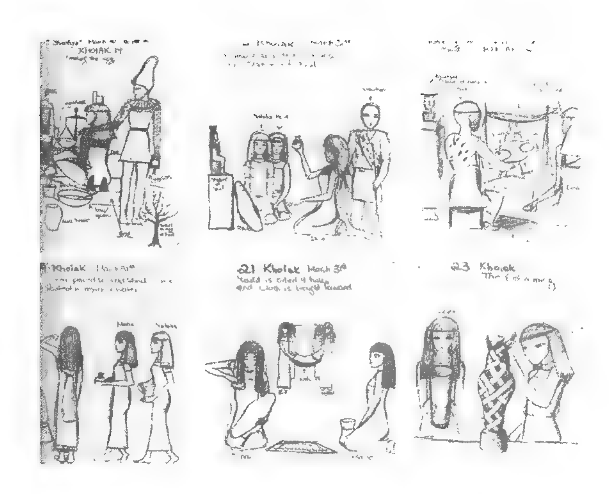
البهو المعمد فى فيلة



عرض "انتصار حورس"، ٧ إبريل ١٩٩٨ وهو يبين طقس الحراب العشر يشاهده الملك فى مقدمة المسرح "جالس أسفل يسارًا"



الموكب الجنائزي للعجل أبيس، ٥ إبريل ٢٠٠٢.



21 Khoiak
23 Khoiak

قائمة المراجع

Bibliography

Adams, Barbara, 1974, *Ancient Hierakonpolis* (Warminster: Aris and Phillips).
———, 1987, *The Fort Cemetery at Hierakonpolis* (London: Kegan Paul).
———, 1995, *Ancient Nekhen: Garstang in the City of Hierakonpolis* (New Malden, Surrey: Sia).
———, 1999, 'Unprecedented Discoveries at Hierakonpolis', *Egyptian Archaeology* 15, pp. 29-31.
Aldred, Cyril, 1980, *Egyptian Art* (London: Thames and Hudson).
Allen, James P. 1988. *Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts* (New Haven: Yale Egyptological Seminar).
———, 1994, 'Reading a Pyramid' in C. Berger, G. Clerc and N. Grimal (eds), *Hommages à Jean Leclant* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale), pp. 5-28.
———, 2000, *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs* (Cambridge: Cambridge University Press).
Alliot, M., 1954, *Le culte d'Horus à Edfou au tempes des Ptolémées* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).
Alston, R., 2002, *The City in Roman and Byzantine Egypt* (London: Routledge).
Altenmüller, Hartwig, 1972, 'Djedpfeiler' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 1100-5.
———, 1972, *Die Texte zum Begrabnisritual in den Pyramiden des Alten Reiches* (Wiesbaden: Harrassowitz).
———, 1977, 'Feste' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 171-92.
———, 1978, 'Zur Bedeutung der Harfenlieder des alten Reiches', *Studien zur altägyptischen Kultur* 6, pp. 1-24.
Althusser, L., 1971, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)' in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. B. Brewster (London: New Left Books).
Angelo, T. and P. Cross, 1993, *Classroom Assessment Techniques: A Handbook for College Teachers*, 2nd ed (San Francisco: Bass).
Appleby, G.A., 2002, 'Roman Re-enactment: Fact and Fiction, the "Tunic Wars" ', pres. Annual Conference of the Theoretical Archaeology Group, Manchester, UK.
Arnold, D., 1974, *Der Tempel der Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari* I (Mainz: Von Zabern).
———, 1979, *The Temple of Mentuhotep at Deir el-Bahari* (New York: Metropolitan Museum of Art).
———, 1981, *Der Tempel der Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari* III (Mainz: Von Zabern).
———, 1999, *Temples of the Last Pharaohs* (New York: Oxford University Press).
Artaud, A., 1958, *Theatre and Its Double*, trans. M.C. Richards (New York: Grove Press).

Ashmore, Wendy and A. Bernard Knapp (eds), 1999, *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives* (Oxford: Blackwell).

Aubourg, E., and S. Cauville, 1998, 'En ce matin du 28 Décembre 47 ...' in H. Willems, W. Clarysse and A. Schoors (eds), *Egyptian Religion: The Last Thousand Years* (Leuven: Peeters), pp. 767-72.

Austin, J.L., 1962, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

Bagnall, R.S., 1993, *Egypt in Late Antiquity* (Princeton: Princeton University Press).

Baines, John, 1983, 'Literacy and Ancient Egyptian Society', *Man* NS 18, pp. 572-99.

———, 1985, 'Egyptian Twins', *Orientalia* 54, pp. 461-82.

———, 1988, 'Literacy, Social Organization and the Archaeological Record: The Case of Early Egypt' in B. Bender, J. Gledhill and M.T. Larsen (eds), *State and Society: The Emergence and Development of Social Hierarchy and Political Centralization* (London: Unwin Hyman), pp. 192-209.

———, 1989, 'Communication and Display: The Integration of Early Egyptian Art and Writing', *Antiquity* 63, pp. 471-82.

———, 1992, 'Merit by Proxy: The Biographies of the Dwarf Djeho and his Patron Tjaiharpta', *Journal of Egyptian Archeology* 78, pp. 241-57.

———, 1995, 'Origins of Egyptian Kingship' in D. O'Connor and D.P. Silverman (eds), *Ancient Egyptian Kingship* (Leiden: Brill Academic Publishers).

Baines, John, and J. Málek, 1980, *Atlas of Ancient Egypt* (New York: Facts on File).

Baines, John, and C.J. Eyre, 1983, 'Four Notes on Literacy', *Göttinger Miszellen* 61, pp. 65-96.

Bannerji, H., 1991, 'But Who Speaks for Us? Experience and Agency in Conventional Feminist Paradigms' in H. Bannerji, L. Carty, K. Dehli, S. Heald and K. McKenna, *Unsettling Relations: The University as a Site of Feminist Struggles* (Toronto: Women's Press), pp. 67-107.

Bard, Kathryn, 1994, *From Farmers to Pharaohs: Mortuary Evidence for the Rise of Complex Society in Ancient Egypt* (Sheffield: Sheffield Academic Press).

Barguet, P., 1962, *Le Papyrus N. 3176 (S) du Musée du Louvre* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1962a, *Le Temple d'Amon-Rê à Karnak* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Barrett, John C., 2001, 'Agency, Duality of Structure and the Problem of the Archaeological Record' in I. Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today* (Cambridge: Polity Press), pp. 141-61.

Barta, W., 1976, 'Der dramatische Ramesseumpapyrus als festrolle beim Hebsed-Ritual', *Studien zur altägyptischen Kultur* 4, pp. 31-43.

———, 1980, 'Köningskrönung' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* IV (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 531-3.

———, 1981, *Die Bedeutung der Pyramidentexte für den verstorbenen König* (Berlin: *MÄS* 39).

Bell, Lanny, 1985, 'Luxor Temple and the Cult of the Royal *KA*', *Journal of Near Eastern Studies* 44, pp. 251-94.

Bender, Barbara, J. Gledhill and M.T. Larsen, 1988, *State and Society: The Emergence and Development of Social Hierarchy and Political Centralization* (London: Unwin Hyman).

Bennett, T., 1988, 'Museums and the People' in R. Lumley (ed.), *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display* (London: Routledge), pp. 63-85.
Berger, C., G. Clerc and N. Grimal (eds), 1994, *Hommages à Jean Leclant* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).
Berlandini, Jocelyne, 1980, 'Meret' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* IV (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 80-8.
Bieber, M., 1961, *The History of Greek and Roman Theater* (Princeton: Princeton University Press).
Blackman, A.M., and Michael Apted, 1953, *The Rock Tombs of Meir* V (London: Egypt Exploration Society).
Blackman, A.M., and H.W. Fairman, 1942, 'The Myth of Horus at Edfu II', *Journal of Egyptian Archaeology* 28, pp. 32-38.
———, 1944, 'The Myth of Horus at Edfu III', *Journal of Egyptian Archaeology* 30 pp. 5-22.
Blasius, A., and B.V. Schipper (eds), 2002, *Apokalyptik und Ägypten: Eine kritische Analyse der releventen Texte aus dem griechisch-romischen Ägypten* (Louvain: Peeters).
Bleeker, C.J., 1967, *Egyptian Festivals: Enactments of Religious Renewal* (Leiden: Brill Academic Publishers).
Borghouts, J.F., 1980, 'The "Hot One" in Ostracon Deir el Medina 1265', *Göttinger Miszellen* 38, pp. 21-6.
Bosse-Griffiths, Kate, 1977, 'A Beset Amulet from the Amarna Period', *Journal of Egyptian Archaeology* 63, pp. 98-106.
Bourdieu, Pierre, 1970, 'The Berber House or the World Reversed', *Social Science Information* 9, pp. 151-70; repr. in J. Thomas (ed.), *Interpretive Archaeology: A Reader* (London: Leicester University Press, 2000), pp. 493-509.
———, 1990, *The Logic of Practice*, trans. R. Nice (Stanford: Stanford University Press).
Bowman, A.K., 1986, *Egypt after the Pharaohs* (Berkeley: University of California Press).
Breasted, J.H., 1901, 'The Theology of a Memphite Priest', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 39 pp. 39-54; pls I-II.
Brecht, B., 1964, *Brecht on Theatre* ed. J. Willett (New York: Hill and Wang).
Brugsch, H., 1884, 'Der Apis-Kreis aus der Zeiten der Ptolemäer nach den hieroglyphischen und demotischen Weihinschriften des Serapeums von Memphis', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 22, pp. 110-39.
Brunner, H., 1964, *Die Geburt des Göttkönigs* (Wiesbaden: Harrassowitz).
Brunton, Guy, 1927-8, *Qau and Badari* I-II (London: British School of Archaeology in Egypt).
Budge, E.A.W., 1929, *The Rosetta Stone in the British Museum* (London: Religious Tract Society).
Burgh, T., 2002, 'Determining Minimum Performance Space in Ancient Cultic Performance', pres. Symposium of Performance Archaeology Annual Meeting, Society of American Archaeology, Denver, CO.
Burkert, W., 1985, *Greek Religion*, trans. J. Raffan (Cambridge, MA: Harvard University Press).
Butler, J., 1991, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge).
———, 1993, *Bodies That Matter* (New York: Routledge).
———, 1997, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge).

Butzer, Karl W., 1976, *Early Hydraulic Civilization in Egypt* (Chicago: University of Chicago Press).

Cabrol, A., 2001, *Les voies processionnelles de Thèbes* (Leuven: Peeters).

Caminos, R., 1958, *The Chronicle of Prince Osorkon* (Rome: Pontificum Institutum Biblicum).

———, 1974, *Late Egyptian Miscellanies* (Oxford: Cumberledge).

Caso, David S., and Sarah L. Finkelberg, 1999, 'Psychoeducational Drama: An Improvisational Approach to Outreach', *Journal of College Student Development* 40(1), pp. 89-91.

Cauville, S., 1987, *Essai sur la théologie du Temple d'Horus à Edfou* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1988, 'Les mystères d'Osiris à Dendara: Interpretation des chapelles osiriennes', *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 112, pp. 23-36.

———, 1990, *Le Temple de Dendara: Guide archéologique* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1997a, *Le zodiaque d'Osiris* (Louvain: Peeters).

———, 1997b, *Le temple de Dendara: Les chapelles osiriennes (Dendara X)* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1997c, *Dendara: Les chapelles osiriennes. Transcription et traduction* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1997d, *Dendara: Les chapelles osiriennes. Commentaire* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Černý, J., 1927, 'Le culte d'Amenophis Ier chez les ouvriers de la nécropole Thébaine', *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire* 27, pp. 159-203.

———, 1949, *Répertoire onomastique de Deir el-Médineh* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1962, 'Egyptian Oracles' in R. Parker, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes in the Brooklyn Museum (Papyrus Brooklyn 47.218.3)* (Providence: Brown University Press), pp. 35-48.

Certeau, Michel de, 1984, *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendall (Berkeley: University of California Press).

Chassinat, É., 1901, 'Texts provenant du Sérapéum de Memphis', *Recueil de traveaux relatifs à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* 23, pp. 70-90.

———, 1934, *Le Temple d'Edfou* XIII (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1966, *Le Mystère d'Osiris au mois de Khoiak* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Chomsky, N., 1968, *Language and the Mind* (New York: Jovanovich).

Clarysse, W., A. Schoors and H. Willems (eds), 1998, *Egyptian Religion: The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur* (Louvain: Peeters).

Cohen, T., 2004, 'Contrafactual History Assignment', *CORE: York's Newsletter on University Teaching* 13(2), p. 7.

Corteggiani, J-P., 1979, 'Une stèle Héliopolitaine d'époque Saïte' in J. Vercoutter (ed.), *Hommages à la mémoire de Serge Sauneron* I (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Coulon, L., F. Leclère and S. Marchand, 1995, 'Catacombs osiriennes de Ptolémée IV à Karnak', *Cahiers de Karnak* 10, pp. 205-37.

Cumming, B., 1982, *Egyptian Historical Records of the Late Eighteenth Dynasty* I (Warminster: Aris and Phillips).

D'Amato, Rik Carl, and Raymond E. Dean, 1988, 'Psychodrama Research – Therapy and Theory: A Critical Analysis for an Arrested Modality', *Psychology in the Schools* 25, pp. 305-14.

Daumas, M., 1968, 'Les propylées du temple d'Hathor à Philae de le culte de la déese', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 95, pp. 1-17.

———, 1977, 'Geburtshaus' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 462-76.

David, Rosalie, 1981, *A Guide to Religious Ritual at Abydos* (Warminster: Aris and Phillips).

———, 1991, 'Religious Practices in a Pyramid Workmen's Town of the Twelfth Dynasty', *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology* 2, pp. 33-40.

Davies, Benedict, 1992, *Egyptian Historical Records of the Later Eighteenth Dynasty* IV (Warminster: Aris and Phillips).

———, 1994, *Egyptian Historical Records of the Later Eighteenth Dynasty* V (Warminster: Aris and Phillips).

Davies, N. de G., 1902, *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi* II (London: Egypt Exploration Fund).

———, 1905, *The Rock Tombs of El Amarna* II (London: Egypt Exploration Fund).

———, 1920, *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostris I, and of his Wife Senet* (London: Egypt Exploration Society).

Davis, Whitney, 1992, *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art* (Berkeley: University of California Press).

Decker, W., 1992, *Sports and Games in Ancient Egypt*, trans. A. Guttman (New Haven: Yale University Press).

Decker, W., and M. Harb, 1994, *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten* (Leiden: Brill Academic Publishers).

Deleuze, G., and F. Guattari, 1983, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem and H.R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Derchain, P., 1965, *Le papyrus Salt 825 (BM 10051): Rituel pour la conservation de la vie en Égypte* (Brussels: Académie royale de Belgie).

———, 1970, 'La reception de Sinouhé a la cour de Sésostris I', *Revue d'Égyptologie* 22, pp. 79-83.

———, 1981, 'Rituels Égytiens' in Yves Bonnefoy (ed.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionelles et du monde antique* (Paris: Flammarion).

———, 1989, 'À propos de performativité: Pensers anciens et articles récents', *Göttinger Miszellen* 110, pp. 13-18.

Docker, J., 1994, *Postmodernism and Popular Culture* (Cambridge: Cambridge University Press).

Dodson, A., 1995, 'Of Bulls and Princes: The Early Years of the Serapeum at Sakkara', *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt* 6(1), pp. 18-32.

Dreyer, Günter, 1998, *Umm-el-Qaab I: Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse* (Mainz: Phillip von Zabern).

Drioton, Étienne, 1957, 'Le théâtre égyptien', *Pages d'Égyptologie* (Cairo: Revue du Caire).

Duplessis, Jean M. and L.M. Lochner, 1981, 'The Effects of Group Psychotherapy on the Adjustment of Four 12-Year-Old Boys with Learning and Behaviour Problems', *Journal of Learning Disabilities* 14(4), pp. 209-12.

DuQuesne, T., 1995, 'Openers of the Paths: Canid Psychopomps', *Journal of Ancient Civilizations* 10, pp. 41-53.

Eaton-Krauß, Marianne, 1984, *Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom* (Wiesbaden: Harrassowitz).
Edel, E., 1970, *Das Akazienhaus und sein Rolle in den Begräbnisriten* (Berlin: Hessling).
Edgerton, W.F., 1951, 'The Strikes in Ramses III's Twenty-ninth Year', *Journal of Near Eastern Studies* 10, pp. 137-45.
Eide, T., T. Hägg, R.H. Pierce and L. Török, 1994, *Fontes Historiae Nubiorum* I (Bergen: University of Bergen Press).
Emery, Walter B., 1938, *The Tomb of Hemaka* (Cairo: Government Press).
———, 1958, *Great Tombs of the First Dynasty* III (London: Egypt Exploration Society).
———, 1961, *Archaic Egypt* (Harmondsworth, UK: Penguin).
———, 1962, *A Funerary Repast in an Egyptian Tomb of the Archaic Period* (Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten).
Epigraphic Survey, 1940, *Festival Scenes of Ramses III: Medinet Habu* IV (Chicago: Oriental Institute).
———, 1980, *The Tomb of Kheruef* (Chicago: Oriental Institute).
———, 1994, *The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall: Reliefs and Inscriptions at Luxor Temple* I (Chicago: Oriental Institute).
Erichsen, W., and S. Schott, 1954, *Fragmente memphitischer Theologie in demotischer Schrift. (Pap. demot. Berlin 13603)* in *Akademie der Wissenchaften und der Literatur: Abhandlung der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 7 (Wiesbaden: Steiner).
Erman, Adolf, 1911, 'Ein Denkmal memphitischer Theologie'; repr. in A. Burkardt and W.F. Reineke (eds), *Adolf Erman: Akademieschriften (1880-1928)* II (Leipzig: Zentralantiquariat DDR, 1986), pp. 1-35.
Erman, Adolf, and Hermann Grapow (eds), 1955, *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache* I-V (Berlin: Akademie Verlag).
Eyre, C.J., 2002, *The Cannibal Hymn: A Cultural and Literary Study* (Liverpool: Liverpool University Press).
Fairman, H.W., 1935, 'The Myth of Horus at Edfu I', *Journal of Egyptian Archaeology* 21, pp. 26-36.
———, 1973, *The Triumph of Horus* (London: Batsford).
Faulkner, R.O., 1936, 'The Bremner-Rhind Papyrus I', *Journal of Egyptian Archaeology* 22, pp. 121-32.
———, 1938, 'The Bremner-Rhind Papyrus II', *Journal of Egyptian Archaeology* 23, pp. 10-14.
———, 1938a, 'The Bremner-Rhind Papyrus III', *Journal of Egyptian Archaeology* 23, pp. 166-75.
———, 1939, 'The Bremner-Rhind Papyrus IV', *Journal of Egyptian Archaeology* 25, pp. 41-53.
———, 1969, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts* (Oxford: Clarendon).
———, 1973, *The Ancient Egyptian Coffin Texts* I (Warminster: Aris and Phillips).
Felber, H., 2002, 'Die demotische Chronik' in A. Blasius and B.V. Schipper (eds), *Apokalyptik und Ägypten: Eine kritische Analyse der releventen Texte aus dem griechisch-romischen Ägypten* (Louvain: Peeters), pp. 65-111.
Fischer, H.G., 1959, 'An Example of Memphite Influence in a Theban Stela of the 11th Dynasty', *Artibus Asiae* 22, pp. 240-52.
———, 1968, *Dendara in the Third Millennium BC* (Locust Valley, NY: J.J. Augustin).

Fischer-Elfert, H.W., 1998, *Die Vision von der Statue in Stein* (Heidelberg: Winter).
Fiske, J., 1989, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman).
Foucault, M., 1977, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Allen Lane).
Frandsen, P., 1990, 'Editing Reality: The Turin Strike Papyrus', in S. Groll (ed.), *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim* I (Jerusalem: Hebrew University).
Frankfort, Henri, 1948, *Kingship and the Gods* (Chicago: Oriental Institute).
Frankfurter, D., 1998, *Religion in Roman Egypt* (Princeton: Princeton University Press).
Freed, R., Y. Markowitz and S. D'Auria (eds), 1999, *Pharaohs of the Sun* (Boston: Museum of Fine Arts).
Friedman, Florence, 1995, 'The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex', *Journal of the American Research Center in Egypt* 32, pp. 1-42.
Friedman, Renée, 1996, 'The Ceremonial Centre at Hierakonpolis Locality 29A' in Jeffrey Spencer (ed.), *Aspects of Early Egypt* (London: British Museum Publications), pp. 16-35.
Friedman, Renée, and Barbara Adams (eds), 1992, *The Followers of Horus: Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman* (Oxford: Oxbow Books).
Gaballa, G.A. and K.A Kitchen, 1969, 'The Festival of Sokar', *Orientalia* 38, pp. 1-76.
Galvin, Marianne, 1984, 'The Hereditary Status of the Titles of the Cult of Hathor', *Journal of Egyptian Archaeology* 70, pp. 42-9.
Gardiner, Alan H., 1915, *The Tomb of Amenemhet* (London: Egypt Exploration Fund).
———, 1935, *Hieratic Papyri in the British Museum, Third Series: Chester Beatty Gift* (London: British Museum).
———, 1938, 'The House of Life', *Journal of Egyptian Archeology* 24, pp. 157-79.
———, 1944, 'Horus the Behdetite', *Journal of Egyptian Archaeology* 30, pp. 23-63.
———, 1947, *Ancient Egyptian Onomastica* I-II (Oxford: Oxford University Press).
———, 1953, 'The Coronation of King Haremhab', *Journal of Egyptian Archaeology* 39, pp. 13-31.
———, 1955, 'A Unique Funerary Liturgy', *Journal of Egyptian Archaeology* 41, pp. 9-17.
———, 1957, *Egyptian Grammar*, 3rd ed. (Oxford: Griffith Institute).
Garfinkel, Y., 2001, 'Dancing or Fighting: A Recently Discovered Predynastic Scene from Abydos, Egypt', *Cambridge Archaeological Journal* 11, pp. 241-54.
Gaudard, F., 1999, 'A New Dramatic Version of the Horus and Seth Myth', pres. Annual Meeting of the American Research Center in Egypt, Chicago, IL.
Geertz, C., 1983, 'Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought', in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York: Basic Books).
Geßler-Löhr, B., 1983, *Die heiligen Seen ägyptischer Tempel: ein Beitrag zur Deutung sakraler Baukunst im alten Ägypten* (Hildesheim: Gerstenberg).
Gillam, R., 1994, 'Past Performances: Actors in Museums Teach Us Something about Ourselves', *Theatrum* 37 (February/March), pp. 19-24.
———, 1995, 'Priestesses of Hathor: Their Function, Decline and Disappearance', *Journal of the American Research Center in Egypt* 32, pp. 211-37.

———, 2000, 'Re-staging the Triumph of Horus: Hunting the Hippo in Toronto', *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt* 11(1), pp. 72-83.

———, 2002, 'Presentation and Re-presentation: The Site of Drama or Performance?', *Archaeology and Performance* http://traumwerk.stanford.edu:3455/ArchaeologyPerformance/19

———, 2002a, 'The Mysteries of Osiris', *Positive Pedagogy* 2(2) http://www.mcmaster.ca/ cll/postped/index.htm.

———, 2004, 'Site Specific Texts: Embodied Performances in the Written Record of the Late Period in Egypt in the Past and the Present', TAG 2002, Papers, Archaeology and Performance, Stanford University http://traumwerk.stanford.edu:3455/ArchaeologyPerformance/19

Gitton, M., 1984, *Les divines épouses de la 18e dynastie* (Paris: Université de Bescançon).

Gitton, M. and J. Leclant, 1977, 'Gottesgemahlin' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 792-812.

Goelet, O., 2001, 'The Anaphoric Style in Egyptian Hymnody', *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 28, pp. 75-89.

Gohary, J., 1992, *Akhenaten's Sed-festival at Karnak* (London: Kegan Paul).

Goldwasser, O., 1995, *From Icon to Metaphor: Studies in the Semiotics of Hieroglyphs* (Fribourg: Vandenhoek and Göttingen).

Gomaà, F., 1973, *Chaemwese: Sohn Ramses II und Hoherpriester von Memphis* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Goody, Jack, 1975, *Literature in Traditional Societies* (Cambridge: Cambridge University Press).

Goyon, Jean-Claude, 1972, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte* (Paris: Éditions du Cerf).

———, 1972a, *Confirmation du pouvoir royal au nouvel an* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Grapow, H., 1936, *Sprachliche und schriftliche Formung ägyptischer Texte* (Glückstadt: J.J. Augustin).

Grdseloff, Bernhard, 1941, *Das Ägyptische Reingungszelt* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

Grieshammer, R., 1972, 'Atfih' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), p. 519.

Griffiths, J. Gwyn, 1970, *Plutarch's* De Iside et Osiride (Cambridge: University of Wales Press).

———, 1977, 'Hakerfest' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 929-30.

———, 1980, *The Origins of Osiris and His Cult* (Leiden: Brill Academic Publishers).

Gülden, S.A., 2001, *Die hieratischen Texte des P. Berlin 3049* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Habachi, Labib, 1963, 'King Nebheptere Mentuhotep: His Monuments, Place in History, Deification and Unusual Representations in the Form of Gods', *Mitteilungen des Deutschen archäologisches Instituts Abteilung Kairo* 19, pp. 16-52.

Hamiliakas, Y., M. Pluciennik and Sarah Tarlow (eds), 2002, *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporality* (New York: Kluwer/Plenum).

———, 2002, 'Thinking Through the Body' in Y. Hamiliakas, M. Pluciennik and S. Tarlow (eds), *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporality* (New York: Kluwer/Plenum), pp. 1-21.

Harpur, Yvonne, 1987, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom* (London: Kegan Paul).

Hayes, W.C., 1951, 'Inscriptions from the Palace of Amenhotep III', *Journal of Near Eastern Studies* 10, pp. 35-40, 82-104, 156-83, 321-42.

———, 1953, *The Scepter of Egypt* I (New York: Metropolitan Museum of Art).

———, 1973, 'Egypt: Internal Affairs from Tuthmosis I to the Death of Amenophis III' in I.E.S. Edwards, C.J. Gadd, N.G.L. Hammond and E. Sollberger (eds), *Cambridge Ancient History*, 3rd edn, vol. II, part 1: *History of the Middle East and Aegean Region c. 1800-1380 BC* (Cambridge: Cambridge University Press).

Hazzard, R., 2000, *Imagination of a Monarchy: Studies in Ptolemaic Propaganda* (Toronto: University of Toronto Press).

Helck, W., 1950, '*R*ʿ*pt* auf dem Thron des *Gb*', *Orientalia* 19, pp. 416-34.

———, 1954, *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des Ägyptischen alten Reiches* (Glückstadt: J.J. Augustin).

———, 1985, 'Tekenu' in W. Helck and W. Westendorf (eds), *Lexikon der Ägyptologie* (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 308-9.

———, 1987, *Untersuchungen zur Thinitenzeit* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Hodder, I., 1991, 'Archaeological Theory in Contemporary European Societies: The Emergence of Contemporary Traditions' in *Archaeological Theory in Europe: The Last Three Decades* (London: Routledge), pp. 1-24.

———, 1992, *Theory and Practice in Archaeology* (London: Routledge).

——— (ed.), 2001, *Archaeological Theory Today* (Cambridge: Polity Press).

———, 2002, 'Performances at Archaeological Sites', *Archaeology and Performance* http://traumwerk.stanford.edu:3455/ArchaeologyPerformance/19

Hoffman, Michael A., 1979, *Egypt before the Pharaohs* (New York: Knopf).

Hoffman, Valerie, 1995, *Sufism, Mystics and Saints in Modern Egypt* (Columbia: University of South Carolina).

Hölscher, U., 1934, *The Excavation of Medinet Habu* I: *General Plans and Views* (Chicago: Oriental Institute).

———, 1941, *The Excavation at Medinet Habu* I: *The Mortuary Temple of Ramses III*, trans. Mrs K. Seele (Chicago: Oriental Institute).

Huß, W., 2001, *Ägypten in hellenistischer Zeit* (Munich: Beck).

Ikram, Salima and Aidan Dodson, 1998, *The Mummy in Ancient Egypt* (London: Thames and Hudson).

Ikram, Salima, 2000, 'Animal Mummies and Experimental Archaeology', pres. Annual Meeting of the American Research Center in Egypt, Berkeley, CA.

Ingold, T., 1993, 'The Temporality of Landscape', *World Archaeology* 25, pp. 152-74; repr. in J. Thomas (ed.), *Interpretive Archaeology: A Reader* (London: Leicester University Press, 2000), pp. 510-30.

Jameson, F., 1983, 'Pleasure: A Political Issue', repr. in *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986* II (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

Jasen, P., 1989, 'In Pursuit of Human Values (or Laugh When You Say That): The Student Crtique of the Arts Curriculum in the 1960s' in P. Axelrod and J.G. Reid (eds), *Youth, University and Canadian Society* (Kingston: McGill-Queens University Press), pp. 217-47.

Johnson, J., 1998, 'Women, Wealth and Work in Egyptian Society in the Ptolemaic Period' in W. Clarysse, A. Schoors and H. Willems (eds), *Egyptian Religion: The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur* (Louvain: Peeters), pp. 1393-1421.

Jones, M., and A. Milward Jones, 1982, 'The Apis House Project at Mit Rahinah:

First Season, 1982', *Journal of the American Research Center in Egypt* 19, pp. 51-8.

———, 1983, 'The Apis House Project at Mit Rahinah: Preliminary Report of the Second and Third Seasons, 1982-1983', *Journal of the American Research Center in Egypt* 20, pp. 33-45.

———, 1988, 'The Apis House Project at Mit Rahinah: Preliminary Report on the Sixth Season, 1986', *Journal of the American Research Center in Egypt* 25, pp. 105-16.

Junge, F., 1973, 'Zur Felhdatierung des sog. Denkmal memphitischer Theologie', *Mitteilungen des Deutschen archäologisches Instituts Abteilung Kairo* 29, pp. 195-204.

Junker, H., 1911, *Die Stundenwachen in den Osirismysterien* (Vienna: Hölder).

———, 1941, *Die Politische Lehre von Memphis* (Berlin: Akademie der Wissenschaften).

———, 1947, *Grabungen auf dem Friedhof des alten Reiches bei den Pyramiden von Gîza* VIII (Vienna: Hölder-Pichler-Tempslof).

———, 1949, 'Zu den Titeln des *Wr-nww*', *Annales du Service des Service des Antiquités d'Égypte* 49, pp. 207-15.

Kaiser, Werner, 1969, 'Zu den Königlichen Talbezirken der 1 und 2 Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte des Djoser-Grabmals', *Mitteilungen des Deutschen archäologisches Instituts Abteilung Kairo* 25, pp. 1-21.

———, 1971, 'Die kleine Hebseddarstellung im Sonnenheiligtum des Neuserre', *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke. Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde* XII (Wiesbaden: Steiner), pp. 87-105.

Kákosy, L., 1980a, 'Ischedbaum' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* III (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 182-3.

———, 1980b, 'Mnevis' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* IV (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 165-7.

Kanawati, N., 1977, *The Egyptian Administration in the Old Kingdom: Evidence for its Economic Decline* (Warminster: Aris and Phillips).

Kaplony, P., 1963, *Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Kemp, Barry, 1972, 'Abydos' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 28-41.

———, 1976, 'The Window of Appearance at el Amarna and the Basic Structure of the City', *Journal of Egyptian Archaeology* 62, pp. 81-99.

———, 1989, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization* (London: Routledge).

Kessler, D., 1985, 'Tierkult' in W. Helck and W. Westendorf (eds), *Lexikon der Ägyptologie* VI (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 571-87.

Kitchen, K.A., 1973, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 BC)* (Warminster: Aris and Phillips).

Koenig, Yvan, 1990, 'Les textes d'envoûtement de Mirgissa', *Revue d'Égyptologie* 41, pp. 101-25.

Königliche Museen zu Berlin, general Verwaltung, 1901, *Hieratische Papyrus auf den Königlichen Museen zu Berlin* I (Leipzig: Hinrichs).

Kozloff, A., B. Bryan and L. Berman, 1992, *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and his World* (Cleveland: Cleveland Museum of Art).

Kruchten, J-M., 1986, *Le grand texte oraculaire de Djéhutimose, intendant du domaine d'Amon sous le pontificat de Pinedjem II* (Bruxelles: Fondation reine Elisabeth).

Lacovara, P., 1999, 'The City of Amarna' in R. Freed, Y. Markowitz and S. D'Auria (eds), *Pharaohs of the Sun* (Boston: Museum of Fine Arts), pp. 61-71.

Lauer, J-P., 1936, *La pyramide à degrés: L'architecture* I (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1962, *Histoire monumentale d'Égypte* I: *Les pyramides à degrés (IIIe Dynastie)* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1999, 'The Step Pyramid Precinct of King Djoser' in John P. O'Neill (ed.), *Egyptian Art in the Age of the Pyramids* (New York: Metropolitan Museum of Art) pp. 13-19.

Lauer, J-P., and C. Picard, 1955, *Les statues ptolémaïques du Serapieion de Memphis* (Paris: Presses Universitaires).

Leahy, Anthony, 1977, 'The Osiris "Bed" Reconsidered', *Orientalia* NS 46, pp. 424-34.

———, 1989, 'A Protective Measure at Abydos in the Thirteenth Dynasty', *Journal of Egyptian Archaeology* 75, pp. 41-60.

Leclant, J., 1965, *Recherches sur les monuments Thébains de la XXVe Dynastie dite éthiopienne* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1977, 'Gottesgemahlin' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 792-812.

Lehner, Mark, 1985, *The Pyramid Tomb of Hetep-heres and the Satellite Pyramid of Khufu* (Mainz: Von Zabern).

———, 1997, *The Complete Pyramids* (London: Thames and Hudson).

Leprohon, R.J., 1978, 'The Personnel of the Middle Kingdom Funerary Stelae', *Journal of the American Research Center in Egypt* 15, pp. 33-8.

———, forthcoming, 'Ritual Drama in Ancient Egypt' in M. Miller and E. Csapo (eds), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama* (Cambridge: Cambridge University Press).

Lesko, L, 1991, 'Ancient Egyptian Cosmogonies and Cosmology' in Byron Shafer (ed.), *Religion in Ancient Egypt* (Ithaca, NY: Cornell University Press), pp. 88-122.

Letellier, B., 1977, 'Gründungsbeigabe' in W. Helck and E Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* II (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 906-12.

Lichtheim, Miriam, 1945, 'The Songs of the Harpers', *Journal of Near Eastern Studies* 4, pp. 178-212.

———, 1973, *Ancient Egyptian Literature* I: *The Old and Middle Kingdoms* (Berkeley: University of California Press).

———, 1976, *Ancient Egyptian Literature* II: *The New Kingdom* (Berkeley: University of California Press).

———, 1980, *Ancient Egyptian Literature* III: *The New Kingdom* (Berkeley: University of California Press).

———, 1988, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly of the Middle Kingdom* (Freiburg: Universitatsverlag; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht).

Lucas, A. and J.R. Harris, 1962, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (London: Edward Arnold).

Manniche, L., 1991, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (London: British Museum).

Manuelian, P. Der, 1994, *Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-Sixth Dynasty* (London: Kegan Paul).

Marshall, K. (ed.), 1993, *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions* (Boston: Northeastern University Press).

Martin, K., 1984, 'Sedfest' in W. Helck and W. Westendorf (eds), *Lexikon der Ägyptologie* V (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 782-90.

McDowell, A.G., 1999, *Village Life in Ancient Egypt: Laundry Lists and Love Songs* (Oxford: Oxford University Press).

McLuhan, M., 1966, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill).

Meeks, Dimitri, and Christine Favard-Meeks, 1997, *Daily Life of the Egyptian Gods*, trans. G.M. Goshgarian (London: John Murray).

Meskell, L., 1999, *Archaeologies of Social Life* (Oxford: Blackwell).

Mills, S., 2000, 'An Approach for Integrating Multisensory Data: The Examples of Sesklo and the Teleorman Valley' in C. Buck et al. (eds), *UK Chapter of Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology: Proceedings of the Fourth Meeting, Cardiff University, 27 and 28 February 1999* (Oxford: British Archaeological Reports), pp. 27-37.

Mlekuz, D., 2002, 'Listening to the Landscapes: Modelling Past Soundscapes within GIS', pres. Annual Conference of the Theoretical Archaeology Group, Manchester, UK.

Mond, R. and O. Myers, 1934a, *The Bucheum* I (London: Egypt Exploration Society).

———, 1934b, *The Bucheum* II (London: Egypt Exploration Society).

———, 1934c, *The Bucheum* III (London: Egypt Exploration Society).

Montet, P., 1964, 'Le rituel de fondation des temples Égyptiens', *Kêmi* 17, pp. 74-100.

Moreno, J.L., 1963, *Introduction to Psychodrama* (New York: Beacon House).

Moret, A., 1902, *Le rituel du culte divine journalier en Égypte* (Genève: Slatkine, repr. 1988).

Morkot, R.G., 2000, *The Black Pharaohs: Egypt's Nubian Rulers* (London: Rubicon).

Murnane, W., 1980, 'Opetfest' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* IV (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 574-9.

Myśliwiec, C., 2000, *The Twilight of Ancient Egypt*, trans. D. Lorton (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Naguib, Saphinaz-Amal, 1990, *Le clergé féminin d'Amon Thébain à la 21e Dynastie* (Louvain: Peeters).

———, 1990a, 'The Festivals of Opet and Abul Haggag. Survival of an Ancient Tradition?', *Temenos* 26, pp. 67-84.

Nagy, G., 1996, *Homeric Questions* (Austin: University of Texas Press).

Naville, E., 1892, *The Festival Hall of Osorkon II in the Great Temple of Bubastis* (London: Egypt Exploration Fund).

Nelson, Harold H., 1949a, 'Certain Reliefs at Karnak and Medinet Habu and the Ritual of Amenophis I', *Journal of Near Eastern Studies* 8, pp. 201-32, 310-45.

———, 1949b, 'The Rite of "Bringing the Foot" as portrayed in Temple Reliefs', *Journal of Egyptian Archeology* 35, pp. 82-6.

Ockinga, B., 1984, *Die Gottebenbildlichkeit im alten Ägypten und im alten Testament* (Wiesbaden: Harrassowitz).

O'Connor, David, 1985, 'The "Cenotaphs" of the Middle Kingdom at Abydos' in *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar* II (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale), pp. 161-77.

———, 1989, 'New Funerary Enclosures (*Talbezirke*) of the Early Dynastic Period at Abydos', *Journal of the American Research Center in Egypt* 26, pp. 51-86.

———, 1992, 'The Status of Early Temples' in Renée Friedman and Barbara

Adams (eds), *The Followers of Horus: Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman* (Oxford: Oxbow Books).
———, 1995, 'The Earliest Royal Boat Graves', *Egyptian Archaeology* 6 pp. 3-7.
O'Connor, David and David P. Silverman (eds), 1995, *Ancient Egyptian Kingship* (New York, Leiden and Köln: Brill Academic Publishers).
Oldfather, C.H., 1933, *Diodorus of Sicily* I (London: Heinemann).
O'Neill, John P. (ed.), 1999, *Egyptian Art in the Age of the Pyramids* (New York: Metropolitan Museum of Art).
Onstine, Suzanne, 2000, 'The Role of the Chantress (*ŠMcYT*) in Ancient Egypt', PhD diss. (unpub.), University of Toronto.
Otto, Eberhard, 1960, *Das Ägyptische Mundöffnungsritual* (Wiesbaden: Harrassowitz).
———, 1966, *Osiris und Amun: Kult und heilige Stätten* (Munich: Hirmer).
Parker, Richard. A., 1962, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes in the Brooklyn Museum (Papyrus Brooklyn 47.218.3)* (Providence: Brown University Press).
Parker, Richard A., J. Leclant and J-C. Goyon, 1979, *The Edifice of Taharqa by the Sacred Lake of Karnak* (Providence: Brown University Press).
Parker Pearson, M., and Ramilisonina, 1998, 'Stonehenge for the Ancestors: The Stones Pass on the Message', *Antiquity* 72, pp. 308-26.
Parkinson, R.B., 2000, '*Sinuhe* Speaks Again', *Egyptian Archaeology* 16, p. 44.
———, 2002, *Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt: A Dark Side to Perfection* (London: Continuum International).
———, 2003, 'Textes ou poèmes? Quelques perspectives nouvelles sur les texts littéraires du Moyen Empire', *Egypte Afrique & Orient* 31, pp. 41-52.
Pearson, Mike and Michael Shanks, 2001, *Theatre/Archaeology* (London: Routledge).
Peet, E.T., 1930, *The Great Tomb Robberies of the Twentieth Egyptian Dynasty* (Oxford: Clarendon Press).
Petrie, W.M.F., 1890, *Kahun, Gurob and Hawara* (London: Kegan Paul, Trench, Trübner).
———, 1902, *Abydos* I (London: Egypt Exploration Fund).
———, 1915, *Heliopolis, Kafr Ammar and Shurafa* (London: Quaritch).
Piccione, Peter, 2000, *The Victory of Horus: A Sacred Drama of Ancient Egypt* http://www.cofc.edu/~piccione/hist270/horus/horus.html.
Pickard-Cambridge, A., 1968, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd rev. edn, J. Gould and D.M. Lewis (eds) (Oxford: Clarendon Press).
Pietschmann, R., 1894, 'Apis' in G. Wissowa (ed.), *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* I (Stuttgart: Metzlerscher Verlag).
Pinch, Geraldine, 1993, *Votive Offerings to Hathor* (Oxford: Griffith Institute).
Poethke. G., 1972, 'Epagomenen' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 1231-2.
Porten, B., 1996, *The Elephantine Papyri in English* (Leiden: Brill Academic Publishers).
Posener, G., 1956, *Littérature et politique dans l'Égypte de la XII^e dynastie* (Paris: Champion).
Posener-Kriéger, P., 1976, *Les archives du temple funéraire de Néferirkare-Kakai, les papyrus d'Abousir: Traduction et Commentaire* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).
Postman, N., 1985, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (New York: Viking Books).
Pouls-Wegner, Mary-Ann, 2002, 'The Cult of Osiris in Abydos: An Archaeological

Investigation of the Development of an Ancient Egyptian Sacred Center during the Eighteenth Dynasty', PhD diss., University of Pennsylvania.
Pusch, E.B., 1984, 'Senet' in W. Helck and W. Westndorf (eds), *Lexikon der Ägyptologie* V (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 851-5.
Quack, J.F., 1994, *Die Lehres des Ani: Ein neuägyptischer Wiesheitext in seinem Kulturellen Umfeld* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht).
Quaegebeur, J., 1987, *Le roman démotique et gréco-égyptien* (Liège: Université de Liège).
Quibell, J.E., 1898, *The Ramesseum and the Tomb of Ptah-hetep* (London: Quaritch).
———, 1900, *Hierakonpolis* I (London: Egyptian Research Account).
Quibell, J.E. and F.W. Green, 1902, *Hierakonpolis* II (London: Egyptian Research Account).
Quirke, Stephen, 1991, '"Townsmen" in the Middle Kingdom', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 118, pp. 141-9.
——— (ed.), 1997, *The Temple in Ancient Egypt: New Discoveries and Recent Research* (London: British Museum).
Ramsay, G.G. (trans.), 1928, *Juvenal and Persius* (London: Heinemann).
Randall-McIver, D. and A. Mace, 1902, *El Amrah and Abydos* (London: Egypt Exploration Fund).
Raven, M., 1978-9, 'Papyrus Sheaths and Ptah-Sokar-Osiris Figures', *Oudheidkundige Medede e uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* 59-60, pp. 252-96.
———, 1982, 'Corn-mummies', *Oudheidkundige Medede e uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* 63, pp. 7-38.
Ray, J.D., 1972, 'The House of Osarapis' in P. Ucko, R. Tringham and G.W. Dimbleby (eds), *Man, Settlement and Urbanism* (Cambridge, MA: Schenkman).
———, 1976, *The Archive of Hor* (London: Egypt Exploration Society).
Redford, Donald B., 1984, *Akhenaten: The Heretic King* (Princeton: Princeton University Press).
———, 1986, *Pharaonic King-Lists, Annals and Day Books* (Toronto: Benben Publications).
———, 1992, *Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times* (Princeton: Princeton University Press).
———, 1999, 'The Beginning of the Heresy' in R. Freed, Y. Markowitz and S. D'Auria (eds), *Pharaohs of the Sun* (Boston: Museum of Fine Arts), pp. 50-9.
Reeves, N., 1990, *The Complete Tutankhamun* (London: Thames and Hudson).
———, 2000, *Ancient Egypt: The Great Discoveries* (London: Thames and Hudson).
Reymond, E.A.E., 1981, *From the Records of a Priestly Family from Memphis* (Wiesbaden: Harrassowitz).
Rice, E.E., 1983, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (Oxford: Oxford University Press).
Richards, C., 1993, 'Monumental Choreography: Architecture and Spatial Representation in Late Neolithic Orkney' in C. Tilley (ed.), *Interpretive Archaeology* (London: Berg), pp. 143-78.
Richards, Janet E., 1999, 'Conceptual Landscapes in the Egyptian Nile Valley' in Wendy Ashmore and A. Bernard Knapp (eds), *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives* (Oxford: Blackwell), pp. 83-100.
Ricke, Herbert, 1935, 'Der "Hohe Sand" in Heliopolis', *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 71, pp. 107-11.
———, 1944, *Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde* IV:

Bemerkungen zur Ägyptischen Baukunst des Alten Reiches I (Zurich: Borchardt Institut).

Riesman, D., 1969, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press).

Ritner, Robert K., 1993, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice* (Chicago: Oriental Institute).

Robbins, D., 1991, *The Work of Pierre Bourdieu: Recognizing Society* (Boulder, CO: Westview Press).

Roberts, Alison, 1995, *Hathor Rising: The Serpent Power in Ancient Egypt* (Totnes, UK: Northgate).

Ross, A., 1989, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (New York: Routledge).

Roth, Ann Macy, 1991, *Egyptian Phyles in the Old Kingdom: The Evolution of a System of Social Organization* (Chicago: Oriental Institute).

———, 1993, 'Social Change in the Fourth Dynasty: The Spatial Organization of Pyramids, Tombs and Cemeteries', *Journal of the American Research Center in Egypt* 30, pp. 35-55.

Sadek, A.I., 1987, *Popular Religion in Egypt during the New Kingdom* (Hildesheim: Gerstenberg).

Salih, S., 2002, *Judith Butler* (London: Routledge).

Sandison, A.T., 1972, 'Balsamierung' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 610-14.

Sauneron, S., 1952, *Rituel d'embaument* (Cairo: Imprimerie nationale).

———, 1962, *Les fêtes religieuses d'Esna aux derniers siècles du paganisme* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 2000, *The Priests of Ancient Egypt*, trans. D. Lorton (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Scandone-Matthiae, G., 1965, 'La dea e il gioiello: simbologia religiosa nella famiglia reale femminile della XII Dinastia', *La parola del passato* 224, pp. 321-37.

Schäfer, H., 1902, 'Ein Bruchstück altägyptischer Annalen', *Abhandlung der Preußischen Akademie der Wissenschaften* (Berlin: Königlich Akademie der Wissenschaften).

———, 1964, *Die Mysterien des Osiris in Abydos unter König Sesostris III* (Hildesheim: Olms).

———, 1986, *Principles of Egyptian Art*, trans. J. Baines (Oxford: Griffith Institute).

Schechner, Richard, 1988, *Performance Theory*, rev. ed. (New York: Routledge).

Schlögl, H.A., 1980, *Der Gott Tatenen* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht).

Schott, S., 1952, *Das schöne Fest von Wüstentale* (Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften der Literatur).

Sélincourt, A. de (trans.), 1972, *Herodotus: The Histories*, rev. ed. J. Marincola (ed.) (London: Penguin Classics).

Serrano, Alejandro Jiménez, 2002, *Royal Festivals in the Late Predynastic Period and the First Dynasty* (Oxford: British Archaeological Reports).

Sethe, Kurt, 1928, *Dramatische Texte zu Altägyptischen Mysterienspielen* (Leipzig: Hinrichs).

Settgast, Jürgen, 1963, *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen* (Glückstadt: J.J. Augustin).

Shafer, Byron, (ed), 1991, *Religion in Ancient Egypt* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Shanks, M., and C. Tilley, 1987, *Re-constructing Archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press).

Simpson, W.K., 1974, *The Terrace of the Great God at Abydos* (New Haven: Peabody Museum).

———, 1976, *The Mastabas of Qar and Idu* (Boston: Museum of Fine Arts).

———, 1984, 'Sinuhe' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* V (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 950-6.

Smith, H.S., 1974, *A Visit to Ancient Egypt* (Warminster: Aris and Phillips).

———, 1984, 'Saqqara, Late Period' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* V (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 412-28.

Smith, W. Stevenson, 1981, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, rev. edn W.K. Simpson (ed.) (Harmondsworth, UK: Penguin).

Spalinger, A.J., 1996, *The Private Feast Lists of Ancient Egypt* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Spencer, Jeffrey (ed.), 1996, *Aspects of Early Egypt* (London: British Museum).

Spencer, P., 1984, *The Egyptian Temple: A Lexicographical Study* (London: Kegan Paul).

———, 2003, 'Dance in Ancient Egypt', *Near Eastern Archaeology* 68(3), pp. 111-21.

Spiegel, J., 1960, *Das Auferstehungritual der Unas Pyramid* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Stadelmann, R., 1997, 'The Development of the Pyramid Temple in the 4th Dynasty' in Stephen Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt: New Discoveries and Recent Research* (London: British Museum), pp. 1-18.

Strudwick, Nigel, 1985, *The Administration of Egypt in the Old Kingdom* (London: Kegan Paul).

Szpakowska, Kasia, 2003, *Behind Closed Eyes: Dreams and Nightmares in Ancient Egypt* (Swansea: Classical Press of Wales).

Teeter, E., 1993, 'Female Musicians in Pharaonic Egypt' in K. Marshall, *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions* (Boston: Northeastern University Press), pp. 68-91.

Te Velde, H., 1967, *Seth, God of Confusion* (Leiden: Brill Academic Publishers).

Thomas, J. (ed.), 2000, *Interpretive Archaeology: A Reader* (London: Leicester University Press).

———, 2000a, 'The Polarities of Post-Processual Archaeology' in *Interpretive Archaeology: A Reader* (London: Leicester University Press), pp. 1-18.

Thompson, D.J., 1988, *Memphis under the Ptolemies* (Princeton: Princeton University Press).

Tooley, Angela J., 1996, 'Osiris Bricks', *Journal of Egyptian Archaeology* 82, pp. 167-79.

Trigger, B.G., B.J. Kemp, David O'Connor and A.B. Lloyd, 1983, *Social History of Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press).

Turner, V., 1974, *Dramas, Fields and Metaphors* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

Ucko, P., R. Tringham and G.W. Dimbleby (eds), 1972, *Man, Settlement and Urbanism* (Cambridge, MA: Schenkman).

Vandier, J., 1936, *La famine dans l'Égypt ancienne* (Cairo: Institut Français d'archéologie orientale).

———, 1952, *Manuel d'archéologie Égyptienne* I: *Les Époques de formation: Les premières Dynasties* (Paris: Picard).

———, 1964, *Manuel d'archéologie Égyptienne* IV: *Bas-reliefs et peintures: Scènes de la vie quotidienne* (Paris: Picard).
Vercoutter, J., 1962, *Texts biographiques du Sérapéum de Memphis* (Paris: Champion).
———, 1972, 'Apis' in W. Helck and E. Otto (eds), *Lexikon der Ägyptologie* I (Wiesbaden: Harrassowitz), pp. 338-50.
Varille, A., 1942, 'L'autel de Ptolémée III à Médamoud', *Bulletin de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire* 41, pp. 39-42.
Vila, André, 1963, 'Un dépot de textes d'envoutement au Moyen Empire', *Journal des Savants* pp. 135-60.
Vinson, S., 2000, 'Tragedy, Comedy and Reconciliation in the First Tale of Setne Khamwas?' pres. at Annual Meeting of the American Research Center in Egypt, Berkeley, CA.
Von Bissing, F.W., 1923, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-user-Re* II: *Die kleine Festdarstellung* (Leipzig: Hinrichs).
———, 1928, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-user-Re* III: *Die große Festdarstellung* (Leipzig: Hinrichs).
Vos, R.L., 1993, *The Apis Embalming Ritual* (Louvain: Peeters).
Walker, Susan and Peter Higgs, 2001, *Cleopatra of Egypt: From History to Myth* (Princeton: Princeton University Press).
Watterson, Barbara, 1998, *The House of Horus at Edfu* (Stroud, UK: Tempus).
Wendorf, Fred, and Romauld Schild, 1980, *Prehistory of the Eastern Sahara* (New York: Academic Press).
Westermann, W.L., 1924, 'The Castanet Dancers of Arsinoe', *Journal of Egyptian Archaeology* 10, pp. 134-44.
Wilkinson, Toby A.H., 1996, *State Formation in Egypt: Chronology and Society* (Oxford: British Archaeological Reports).
———, 1999, *Early Dynastic Egypt* (London: Routledge).
———, 2003, *Genesis of the Pharaohs* (London: Thames and Hudson).
Witt, R.E., 1971, *Isis in the Graeco-Roman World* (London: Thames and Hudson).
Wobst, H.M., 1978, 'The Archaeo-ethnology of Hunter-gatherers or the Tyranny of the Ethnographic Record in Archaeology', *American Antiquity* 113, pp. 303-9.
Wolinsky, A., 1986, 'Ancient Egyptian Ceremonial Masks', *Discussions in Egyptology* 6, pp. 47-53.

المحتويات

رقم الإيداع ١٩١٤٦ /٢٠٠٦
I. S. B. N.
977 - 437 - 042 - 2
مطابع المجلس الأعلى للآثار